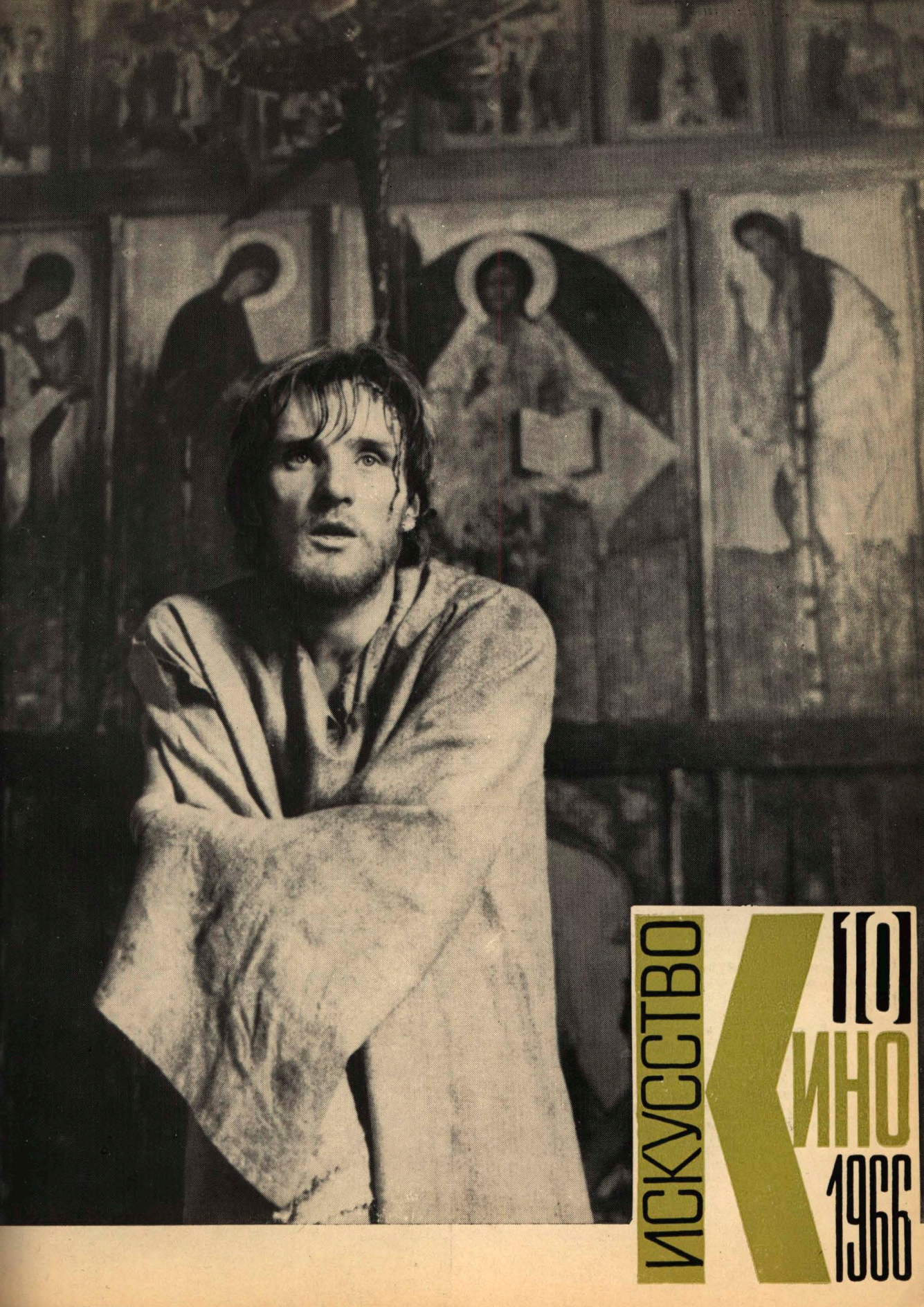
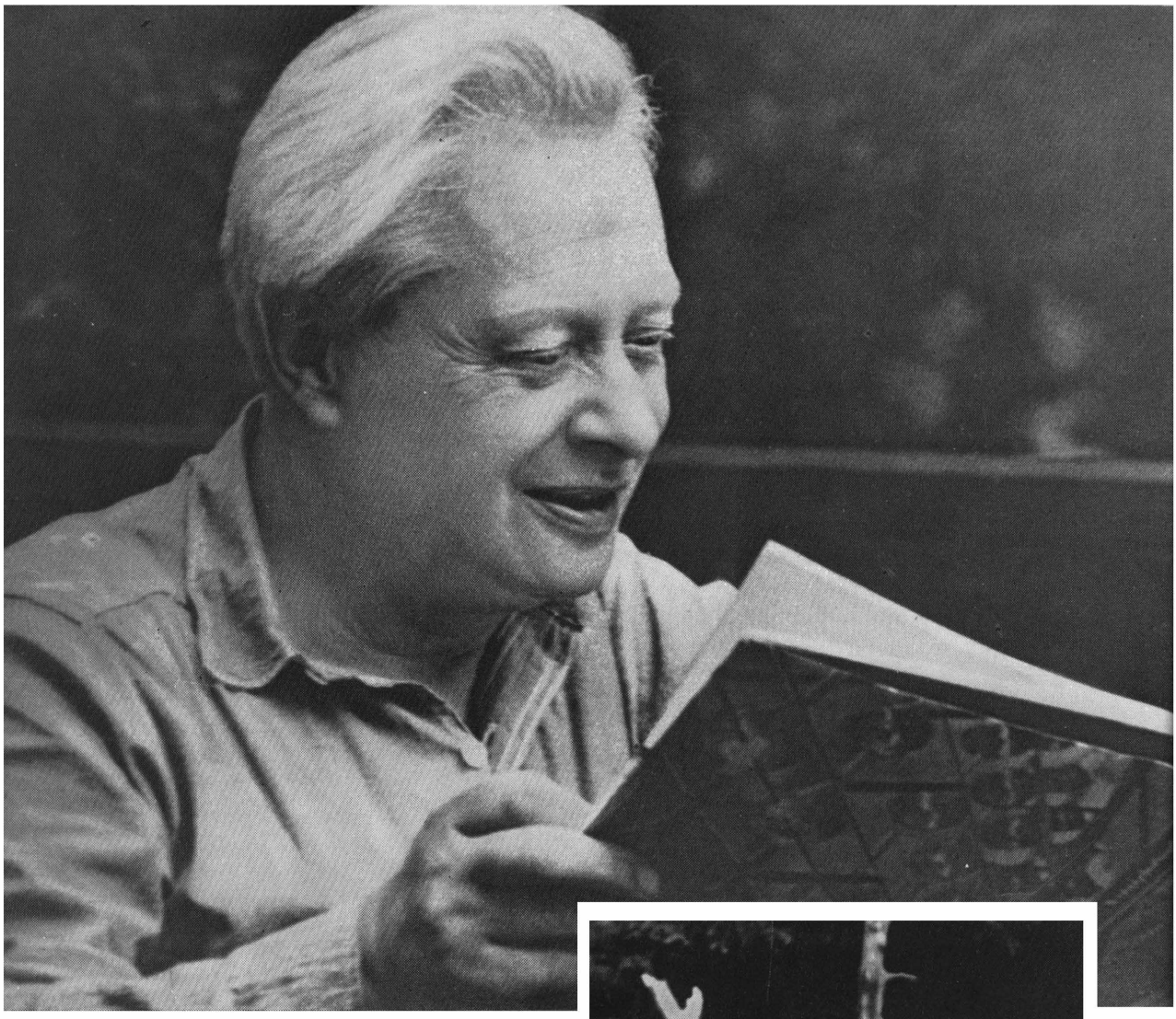
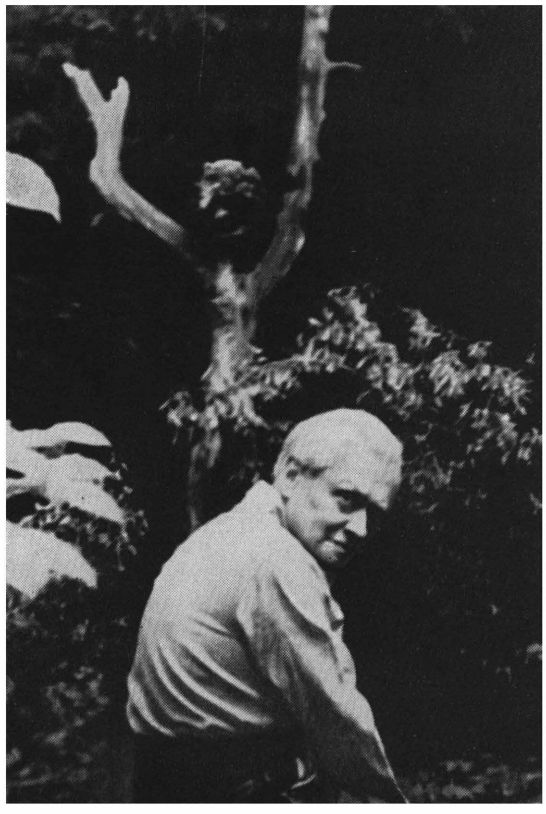


ИСКУССТВО КИНО 1966





Мы давно знаем и любим Сергея Владимировича Образцова — талантливого актера и режиссера, мастера радио- и телевизионных передач, автора своеобразных мемуарно-теоретических книг, острого публициста, создателя оригинальных кинофильмов...

В нескольких номерах нашего журнала С. В. Образцов выступает с серией статей, исследующих развитие и преемственность искусств.

Публикация «Эстафеты искусств» С. В. Образцова началась в № 1 за 1966 год, закончится весной будущего года.

Содержание

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Восемь тысяч новых экранов 1

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Александр ЗАРХИ; В. КАРДИН; Тамара МАКАРОВА; А. ПОЛЯНЦЕВА; М. ПАПАВА; В. ШИТОВА; А. ШТЕЙН; Л. ЛАЗАРЕВ: «Крылья» . . 12

Т. ХЛОПЛЯНКИНА. Не хуже других? 31

Л. ГУРЕВИЧ. Высокопарный экран 35

Бор. МЕДВЕДЕВ. Рассчитываясь с прошлым . 41

Г. КОЗИНЦЕВ. Глубокий экран 45

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Г. ФРАДКИН. Среди пейзажей Швейцарии . . 64

Самарий ЗЕЛИКИН. Документальный телефильм и эффект присутствия 68

Хроника телевидения 74

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАБОТЫ

В. ГОЛОВНЯ. Большие потери и малые приобретения 76

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ 81

ЗА РУБЕЖОМ

Г. БОГЕМСКИЙ. Агент 077 против Геракла 83

На экранах мира

Л. ПОГОЖЕВА «Холодные дни» 86

Ю. БОГОМОЛОВ. «Если бы тысяча кларнетов» 87

Н. ЗЕЛЕНКО. «Папоротник и огонь» 88

От всюду 91

ФИЛЬМОГРАФИЯ 99

СЦЕНАРИИ

Евгений ЕВТУШЕНКО. Деревнина дочка 105

Урсула и Михаэль ЧЕСНО-ХЕЛЛ. Мать и безмолвие 151

На студии «Мосфильм» А. Тарковский заканчивает работу над фильмом об Андрее Рублеве. На первой странице обложки: А. Солоницын — Андрей Рублев.

За круглым столом

ИСКУССТВО КИНО 10 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Год издания 36-й

Восемь тысяч новых экранов

Восемь тысяч новых клубов и дворцов культуры будет построено на селе за ближайшее пятилетие. Эту цифру назвал в своей речи на XV съезде ВЛКСМ тов. Л. И. Брежнев.

А это значит, что в селах появятся восемь тысяч новых киноэкранов (какой же клуб или Дворец культуры обойдется без просмотрового зала). Цифра обнадеживающая! Ведь и в печати (в частности, на страницах нашего журнала) не раз говорилось о том, как плохо обстоит дело с кинообслуживанием села, насколько не соответствует качество показа современному техническому уровню демонстрации картин, как не хватает сельских кинотеатров.

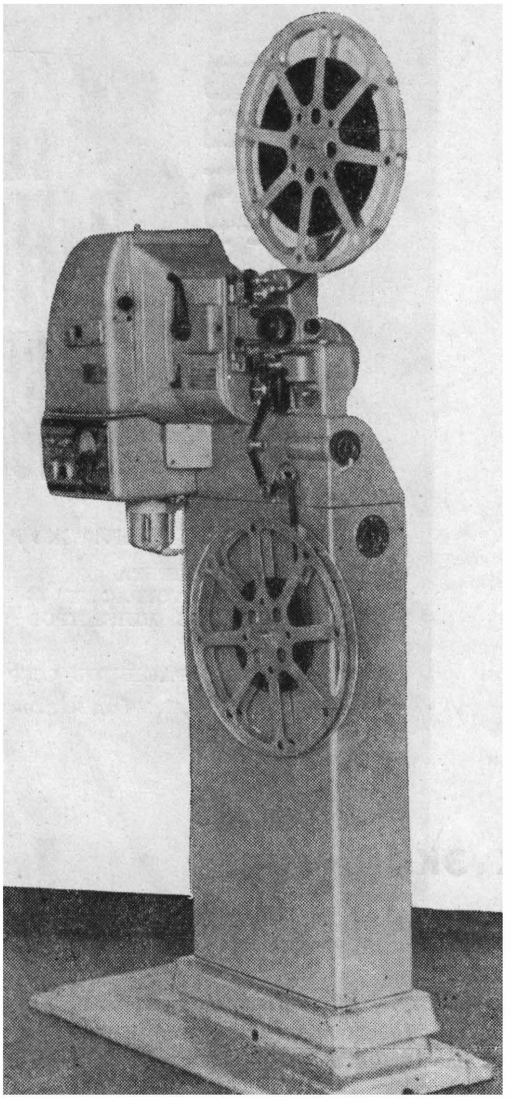
Ущерб от всего этого и духовный и материальный.

Итак, восемь тысяч новых экранов. Что это значит? Какие готовятся проекты будущих клубов и дворцов культуры? Как, с помощью какой аппаратуры будут демонстрироваться в них фильмы? Кто должен заниматься строительством?

Редакция захотела получить ответы на все эти вопросы. Но кого спросить, кто отвечает за то, чтобы новые клубы или кинотеатры были подлинными очагами культуры, а не просто местом, где прокручивают киноленту?

И вот что сразу же выяснилось: нет центра, который бы ведал вопросами кинофикации села во всем их объеме, в совокупности таких проблем, как проектирование, строительство, техническое оснащение. Поэтому мы пригласили в редакцию представителей тех организаций, которые так или иначе связаны с созданием новых сельских киноэкранов.

Заинтересованных сторон оказалось очень много. Это работники Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, сотрудники НИКФИ, Гипросельстроя, Главсельстройпроекта, управлений культуры, управлений кинофикации, партийные и клубные работники. Хорошо это или плохо — такое множество сторон? Скорее, плохо, так как выяснилось, что люди, занимающиеся, в конечном итоге, одной проблемой, работают разобщенно, не связаны тесно друг с другом.



Узкопленочный 16-миллиметровый стационарный кинопроектор с новым источиком света — ксеноновой лампой. Предназначен для демонстрации черно-белых и цветных фильмов в сельских киноаудиториях, рассчитанных на 100—150 человек

Вот какой поучительный эпизод разыгрался на совещании.

Руководитель лаборатории светотехники НИКФИ Г. Ирский вынул из портфеля небольшой снимок узкопленочного стационарного кинопроектора с новым источником света — газоразрядной ксеноновой лампой. Кинопроектор разработан НИКФИ и СКБ кинооборудования и предназначен для небольших сельских киноаудиторий на 100—150 мест.

«Что это у вас?»—заинтересованно спросила Э. Баренбойм, главный архитектор мастерской № 3 Гипросельстроя. Оказалось, что человек, проектирующий сельские клубы, незнаком с новой аппаратурой, обеспечивающей более высокий технический уровень проекции. Это только один пример, свидетельствующий о том, что каждый участник большого дела пока занят частными задачами, что нет четкой координации их действий.

Значит, тем более необходимо сообща разобраться в предлагаемых проектах, в том, как ведется строительство и техническое оснащение новых киноустановок.

●

Предоставим первое слово Л. Лунину, главному инженеру ОКСа Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР.

— Здесь собрались две группы собеседников: одни хорошо знают предмет, другие — хуже, поэтому нужно кое-что уточнить, ввести, как говорится, в курс дела.

Когда организовался Комитет по кинематографии и мы обратились к существующим проектам сельских кинотеатров, оказалось, что типовых проектов, рассчитанных на современную форму показа кинофильмов, нет.

В 1963 году мы дали заказ Государственному комитету по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, его специализированным проектным организациям на разработку типовых проектов городских кинотеатров для всех климатических зон нашей страны на 400—600—800 и 1200 мест. Во всех этих кинотеатрах можно показывать обычные, широкоэкранные фильмы, а в кинотеатрах на 800 и 1200 мест — и широкоформатные.

Что касается новых проектов сельских кинотеатров, дело обстоит значительно хуже. Только сейчас мы получили и рассмотрели два проектных здания кинотеатра на 150 мест, разработанных институтом «Мосгражданпроект» и Гипросельстроем. Рабочие чертежи этих проектов будут выпущены еще нескоро.

Чтобы как-то удовлетворить огромный спрос на типовые проекты малых сельских кинотеатров, энтузиасты из Курского облпроекта разработали проект сельского кинозала на 130 мест, получивший, сверх ожидания, массовое распространение. Этот проект, по мнению специалистов, имел серьезные недостатки. Чтобы как-то улучшить этот проект, у нас в Комитете было проведено совещание специалистов с участием главного инженера проектной организации. Были

высказаны отдельные рекомендации, учтя которые в Курске быстро переработали проект и передали его на согласование Государственного комитета по гражданскому строительству и архитектуре с просьбой разрешить его распространение на правах типового проекта. Однако проект не получил одобрения и там, где уже началось строительство, эти кинотеатры могут быть законсервированы (такие кинотеатры стоят от 21 до 28 тысяч рублей).

Здесь надо заметить, что у нас нет единой точки зрения на кинофикацию села, на то, что нужно строить в деревне — кинотеатры или клубы.

Во всяком случае, мы решили не отказываться от типовых проектов кинотеатра городского типа и клубных помещений с зрительным залом, рассчитанным на показ широкоэкранных фильмов. Мы дали заявку в Госстрой, чтобы он начал разрабатывать проекты кинотеатров на 150—200 и 300 мест как наиболее ходовые проекты для села.

Мне кажется, что самая интересная, активно действующая проектная организация — это Гипросельстрой. Сотрудники Гипросельстроя считают, что в селе должны быть не только кинотеатры, что там необходимо строить клубы, которые будут не просто демонстрировать картины, но и вести культурную работу с населением.

Многие товарищи убеждены, что одного зрительного зала в клубе мало, обязательно нужно иметь два. В одном, скажем, идет спектакль, показывается кинофильм, а в другом можно проводить собрание, совещание, а может быть, и колхозную свадьбу. Правда, тут должна быть соблюдена хорошая изоляция одного зала от другого.

В этом году мы ознакомили председателя Комитета по кинематографии А. В. Романова с серией проектов, разработанных Киевским зональным научно-исследовательским проектным институтом и Украинским проектным институтом сельского хозяйства. Это очень интересные типовые проекты районных домов культуры с кинозалом. Мне кажется, что они позволяют в какой-то степени решить проблему современной кинофикации села. Там же разработан проект открытой площадки на 150 мест.

Если в этом году мы получим рабочие чертежи, то надо полагать, что вопрос с типовыми проектами решится.

Э. Баренбойм, главный архитектор мастерской № 3 Гипросельстроя:

— Я принесла несколько чертежей проектов сельских клубов, которые мы готовим по плану типового проектирования нынешнего года. Как выяснилось, типовых проектов маленького кинозала для села фактически не существовало. Мы сделали проект клуба на 150—200 и 300 мест, в котором есть зрительный зал с киноэкраном, вестибюль-фойе, где можно потанцевать, библиотека-читальня, кружковая комната, бутафорская. На втором этаже располагается кинопроекционная с самостоятельным выходом.

Л. Погожева, главный редактор журнала:

— Этот проект рассчитан на любую местность?

Э. Баренбойм:

— Он разработан для средней полосы, для обычных условий.

Л. Погожева:

— Какова его стоимость?

Э. Баренбойм:

— На 200 мест — 52 тысячи, на 150 мест около 30 тысяч.

У некоторых товарищей вызвали недоумение вот эти фотографии. Это проекты блокированных зданий. Речь идет о комплексе, который можно строить и целиком и по частям, то есть сначала выстроить первое здание, потом пристроить другое и т. д. В блокированное здание могут входить клуб и столовая или клуб, сельсовет, магазин, кафе и т. п.

У нас есть еще проект клуба на 300 мест — для экспериментального строительства. Здесь большое фойе, в котором можно заниматься спортом.

Есть клуб на 200 и 150 мест, с универсальным залом (то есть кинозал служит и спортзалом), с помещением для спортинвентаря, раздевалкой, душем и прочим.

Все эти проекты утверждены, сейчас разрабатываются рабочие чертежи.

Л. Погожева:

— Существует ли борьба идей внутри проектных и строительных организаций? Какой проект можно считать идеальным и что мешает осуществить этот идеал? Ограничивается чем-либо творческая фантазия автора?

Э. Баренбойм:

— Если говорить об идеале, то идеал стоит таких денег, которыми мы не располагаем. Мы ограничены определенными средствами и должны с этим считаться, иначе очень хороший проект может оказаться на полке и никто не станет его осуществлять. Мы идем на то, чтобы вместо великолепного клуба построить два средних, которые отвечают необходимым требованиям.

Чтобы кинотеатр на 150 мест был рентабельным, он должен находиться в поселке с населением в шесть тысяч человек, тогда возможно несколько киносеансов и кинотеатр окупит себя. Клуб же может строиться в поселке с числом жителей не менее тысячи человек. В поселке на шесть тысяч человек можно строить и клуб и кинотеатр. Но там, где существует единственное учреждение, которое представляет культуру, этим учреждением должен быть клуб.

А. Родкин, главный специалист ОКСа Комитета по кинематографии:

— В прошлом году мы обратились в Главсельстройпроект с просьбой разработать проекты кинотеатров для сельской местности — для 1-й, 2-й, 3-й и 4-й климатических зон и дополнительно — киноплощадки на 200 и 300 мест. В настоящее время на стадии проектного задания только кинотеатр на 150 мест для 2-й и 3-й строительно-климатических зон. В плане типового проектирования, как мне сообщили, имеются средства только на разработку проектного задания, а на рабочие чертежи средств пока нет.

Готовится проект кинотеатра на 300 мест для 1-й, 2-й, 3-й зон. Для 1-й зоны он должен быть закончен в декабре этого года, для 2-й и 3-й зон — в октябре. Но этот кинотеатр рассчитан больше на строительство в городских условиях, поэтому также должен быть разработан кинотеатр на 300 мест для сельской местности. При его проектировании следует обязательно предусмотреть и клубные помещения. С учетом того, какое село, где оно находится, каково его финансовое положение, заказчики будут выбирать, что для них больше подходит.

Г. Левина, главный специалист отдела сельских зданий и сооружений Главсельстройпроекта:

— Несколько слов о разработке типовых проектов. Хочу сказать, что, по-видимому, в этом году нами совместно с Госстроем СССР будет объявлен конкурс на кинотеатр с клубными помещениями — на 150 и 300 мест. Я считаю, что чем шире пройдет конкурсная разработка, тем больше это даст новых архитектурных решений.

А. Анашкин, руководитель лаборатории экономики кинематографии и кинопромышленности НИКФИ:

— Какой кинозал будет строиться в населенном пункте, где живут 200 человек?

Проекты кинотеатров на 150—200 и 300 мест, конечно, нужны, но их распространение будет довольно ограниченным, поскольку рассчитаны они на село с населением в 3—6 тысяч человек. Между тем в стране около 400 тысяч населенных пунктов с небольшим числом жителей. В таких областях, как Кировская, Новгородская и ряд других, проекты кинотеатров на 150—300 мест не смогут быть реализованы. Ведь в среднем количество зрителей одного сельского сеанса не превышает 40 человек, а иногда составляет и 15—20. В селе живет, скажем, 300 человек, молодежи из них 30—50, из этого и надо исходить, определяя вместимость кинотеатра.

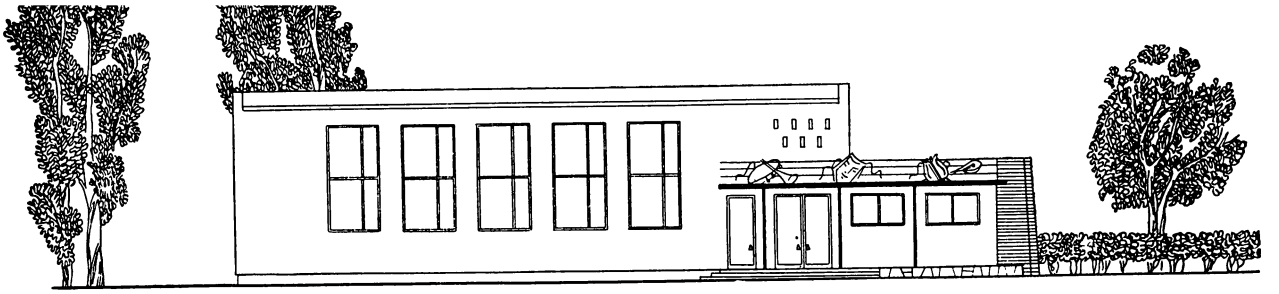
Чтобы решить задачу кинофикации села, нужны, по-моему, прежде всего кинозалы на 100 мест, а где-то и на 50. Такие проекты как раз и будут массовыми.

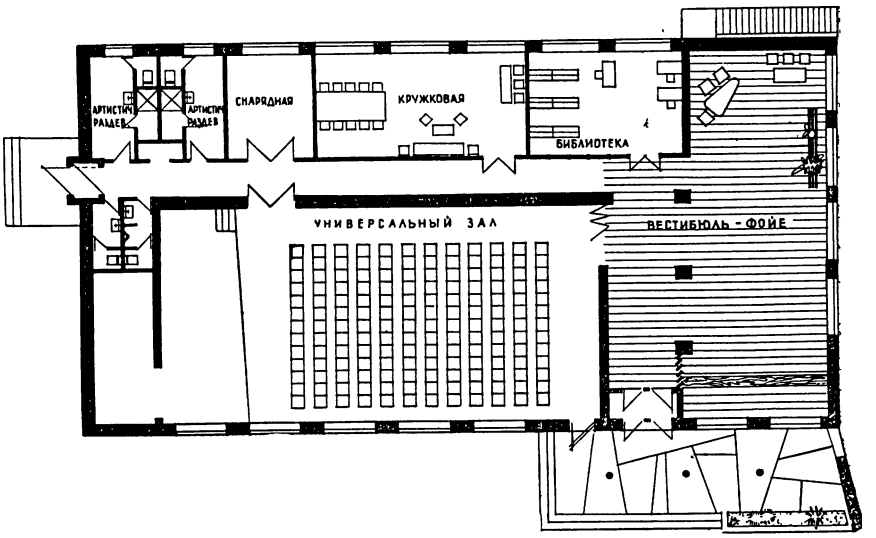
Г. Левина:

— Очевидно, в том поселке, который играет роль центральной усадьбы, будет строиться большой клуб с расчетом на удобный радиус обслуживания. Ведь, как правило, поселки отстоят друг от друга на расстоянии 5—10 километров. Вот клуб и охватит несколько поселков. Плюс к этому должны быть еще и кинопередвижки.

Л. Погожева:

— Скажите, существует ли такая практика: какой-то колхоз затеял строительство киноклуба, он присылает председателя в проектную организацию, и та направляет своего человека ознакомиться с ландшафтом. Скажем, колхоз расположен на крутой горе, вокруг сосновый лес... Строите ли вы с учетом местности?





Клуб на 150 мест с универсальным залом, где можно заниматься спортом, танцами и т. д. (скамьи убираются, сцена сдвигается). Кинопроекционная рассчитана на широкий экран. Авторы проекта архитектор М. Гольденберг, инженер З. Сеньчукова. Проект выпущен в сентябре 1966 года. № типового проекта 264-12-22. Распространяется Московским филиалом Центрального института типовых проектов

Г. Левина:

— Для этого нужен индивидуальный проект. Пока колхозы таких заявок не делали. Кроме того, если все колхозы захотят иметь индивидуальные проекты, то архитекторов Советского Союза не хватит.

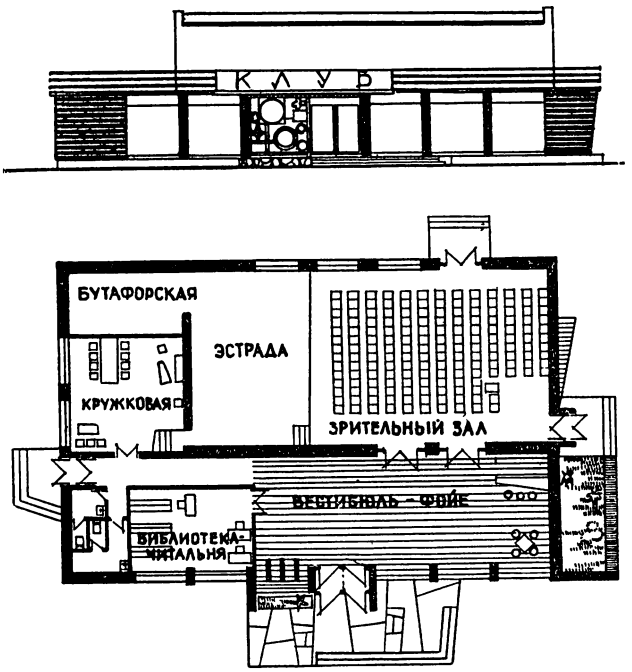
Л. Погожева:

— Раньше в каждой деревне строили индивидуальные церкви. Да и не только церкви были прекрасными и разными. Поезжайте сегодня в подмосковную деревню Гжель. Там вас восхитят прекрасно украшенные окна обыкновенных домов. И каждый дом украшен по-своему поразительной по изяществу резьбой по дереву. А мы для кинотеатров сооружаем какие-то стандартные коробки!

В. Семенов, главный архитектор производственного бюро управления культуры Мособлисполкома:

— Что целесообразнее строить — небольшие кинотеатры на 50—100 мест или блокированные здания? Я склоняюсь к блокированным зданиям. Зачем селу иметь два отдельно стоящих друг от друга учреждения культуры? Это только осложнит культурно-просветительную работу.

Мне кажется, сейчас нужно всячески развивать строительство районных домов культуры, которые бы занимались всеми видами культурно-просветительной работы. А для отдаленных небольших населенных пунктов Московской области в этом году мы строим 62 бригадных домика, в 1967 году еще 126. Это удовлетворит потребности на первое время. Облик бригадных домиков изменен, более или менее облагорожен. Коробка стоит 16 тысяч; с привязкой, водо-



Клуб на 200 мест с универсальным залом (скамьи убираются, сцена сдвигается). Авторы проектов архитектор Г. Аранаускас, инженер А. Чербюков. Проект № 264-12-15. Распространяется московским филиалом ЦИТПА. Осуществляется в колхозе им. Чкалова Горьковской обл.

снабжением, канализацией — около 25 тысяч рублей. В домиках имеются клубные помещения, артистическая комната.

Я. В а р ш а в с к и й, член редколлегии журнала:

— Готовясь к сегодняшней встрече, мы побывали на некоторых киноплощадках Московской области. Хотелось воспользоваться, как говорят, силой положительного примера. Но это именно площадки, иначе их не назовешь: и маленькое неудобное помещение в Ликино, и вовсе не располагающее к встрече с искусством помещение в совхозе Ивакино, и множество других полуобщественных-полуслужебных зданий, в которых смотрят фильмы рабочие и специалисты совхозов и колхозов Подмосковья.

Прежде всего, почти все они страшно малы, рассчитаны на очень небольшое число зрителей. Неужели и впредь здесь и в соседних районах будут строиться такие же здания-лилипуты?

Цифры средней посещаемости, которые выводят из статистики прошлых лет, могут дезориентировать: ведь на киносеансы ходит теперь преимущественно молодежь, только потому, что плохи, неудобны помещения, а молодежь, естественно, не пренебрегает и такими. Постройте хорошие театры-клубы или клубы-театры, и число зрителей возрастет в два, в три раза!

Мы часто говорим о соперничестве кино и телевидения. Конечно, телевидение будет побеждать кинотеатр при низкой культуре показа фильма. Куда приятнее провести вечер дома у телевизора — благо завелось их в Подмосковье множество, а когда вступит в действие новый телецентр, станет еще больше. Но есть у кинотеатра великое преимущество, ему не опасны ни время, ни мода. Кинотеатр — это место встречи множества зрителей. Один из центров общественного бытия. Место коллективного сопереживания. Здесь возникает особенное настроение праздника искусства, творчества — его не сравнить с единоличным или общесемейным глядением на телеэкран. Вот чем кинотеатр сильнее — и всегда будет сильнее телевидения!

Но надо же строить сельские театры-клубы как произведения архитектурного искусства, а не пункты прокручивания лент.

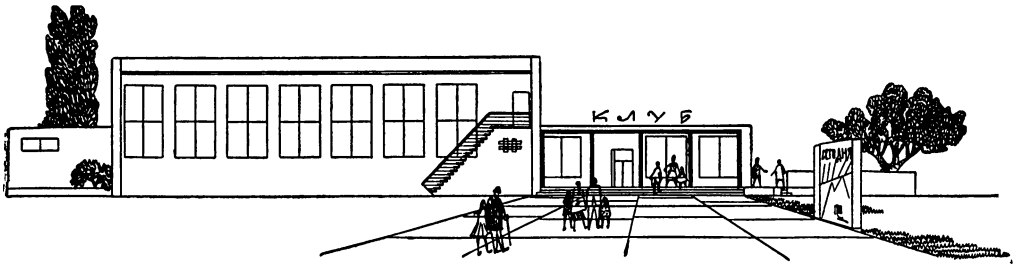
Значит, нужны миллионные затраты? Нет, всем известно, что и среди деревянных творений сельского зодчества бывают художественные шедевры — дело не в миллионных затратах. Фантазия, вкус, чувство стиля, музыка пропорций делают чудеса...

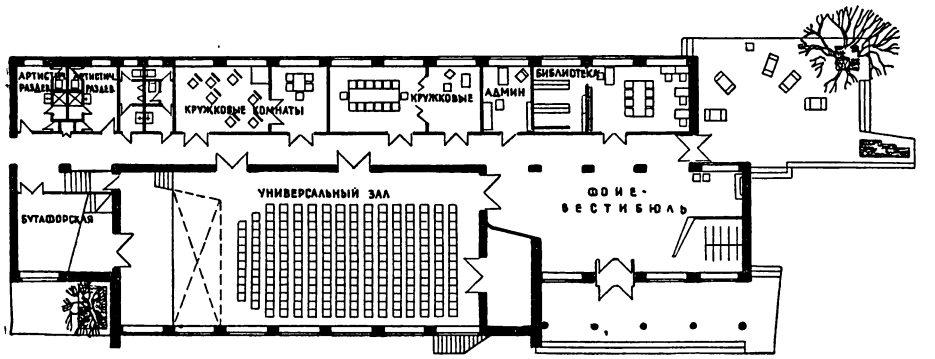
Такие дворцы искусств будут с успехом соперничать с телевидением.

Н. Н е с т е р е н к о, заведующая сельским клубом «Ленинский луч» Московской области:

— Я рада, что присутствую на совещании, где чувствуется забота о сельских зрителях, о культурных работниках села. Мы до сих пор работаем в трудных, плохих условиях. Придите на наш киносеанс: в клубе душно, вентиляции нет, и когда идет двухсерийный фильм, люди жалуются на головную боль — ведь приходится сидеть три часа без перерыва. Раздевалок нет.

Теперь по поводу новых проектов. Из опыта работы скажу, что один кинотеатр нас уже не устраивает. Мы должны иметь помещение, где бы разместились кружки, университет культуры и т. п. Поэтому я считаю, что проекты должны быть комбинированными, предусматривать клуб, кинотеатр и летнюю открытую площадку.





Кинотеатр на 150 мест с клубными помещениями и библиотекой. Предусмотрен широкий экран. № типового проекта 264-13

Какое наше Петрово-Дальнее замечательное село, рядом Москва-река, парк, а клуб имеет только единственную запыленную площадку.

Очень серьезный, просто жизненно важный вопрос для нас— как соединить две руководящие организации. У нас два хозяина, и оба руководят. Я работаю четырнадцатый год в клубе — и все время сплошные переживания. Кинофикация — это один начальник. А напротив сидит заведующий отделом культуры — он тоже начальник. В кинофикации все условия — и машины и деньги. Директор вызывает механиков и говорит: я ваш начальник, я вам плачу деньги и слушайтесь только меня. А у нас два киномеханика, заведующий клубом и полкассира, и с этим штатом мы должны все сделать. Мне кажется, что в клубе должен быть один хозяин — заведующий, пусть отвечает за все, даже за то, в каком состоянии придет киномеханик. А что получается? Начальник кинофикации без ведома завклубом переводит механиков с места на место, определяет, какие давать картины и т. д. Все это нарушает нормальную работу клуба.

У нас есть свой план работы. Идут занятия народного университета, который существует уже седьмой год. Мы заранее заказываем кинофильмы в соответствии с программой занятий киноуниверситета. Однако далеко не всегда можем получить те, которые нам нужны. Киномеханик говорит: мы даем кассовые фильмы, потому что нам нужны деньги, план. И так во многих клубах — вся культурно-массовая работа оказывается на задворках, потому что крутят кино, и только.

Я очень прошу от имени всех сельских работников культуры: помогите. Нужно упорядочить работу клубов, чтобы не сталкивались в противоречии планы органов культуры и работников кинофикации. Ведь цель и задачи у нас одни.

Как видим, неизбежен спор: что строить — клуб или кинотеатр, блокированные здания или отдельные кинозалы, рассчитанные на небольшое число мест, или более крупные, с расчетом на большую и в перспективе увеличивающуюся аудиторию?

Нам кажется, что здесь не может быть прямых рекомендаций. Где-то нужны кинотеатры, где-то клубы, а иногда и то и другое вместе — все зависит от конкретных местных условий, от экономической целесообразности. Важно одно: чтобы это было современное помещение, обязательно с просторным фойе, с хорошим, удобным кинозалом, с раздевалкой, чтобы люди не мерзли зимой и не задыхались от жары летом, с экраном, отвечающим техническим условиям демонстрации фильма, с добротной киноаппаратурой. Пока что, как видно из выступлений участников беседы «за круглым столом», нет уверенности в том, что новые кинотеатры (или клубы) будут полностью соответствовать запросам села, иметь выразительный архитектурный облик, располагать хорошей техникой.

Вот, например, что говорит Г. И р с к и й, руководитель светотехнической лаборатории НИКФИ:

— Меня интересует, обсуждается ли где-нибудь художественная сторона проекта, то, как выглядит фасад здания, насколько он отвечает специфике кинотеатра? Кто-нибудь это рассматривал, утверждал? Когда я подхожу к кинотеатру, мне хочется видеть, что передо мной зрелищное предприятие. Нынешние же проекты таковы, что если на этом сооружении не будет написано «кинотеатр», «клуб» — никто об этом не догадается.

Кинотеатр должен быть изящным, легким зданием, которое хорошо вписывается в окружающую местность.

Это не праздный вопрос, не «излишества». С обликом кинотеатра связана его посещаемость.

В очень многих сельских районах кино, по существу, убыточно. Но ведь надо разобраться — почему? Во-первых, потому, что нет соответствующего здания, нет элементарных удобств (не говоря уже о комфорте) для того, чтобы человек мог прийти и по-настоящему отдохнуть. Ведь необходимо, чтобы была хорошая вентиляция, удобный зал, чтобы качество кинопоказа с технической точки зрения было удовлетворительным, я уже не говорю — хорошим. Иногда просто удивляешься героизму наших сельских кинозрителей — качество демонстрации ужасающее, а они аплодируют... Видимо, уже просто привыкли.

Некоторые проекты меня пугают. Предлагается строить клуб или кинотеатр в комбинации с помещениями другого назначения, например с магазином. Я убежден, что этого делать нельзя. Если вы хотите иметь комбинированное здание, то кооперируйте клуб, например, с библиотекой, это еще можно себе представить. Но если клуб сочетается с магазином, это производит странное впечатление. Так можно построить рядом и баню...

Удивил меня и другой проект, где кинозал превращается в спортзал. Во-первых, через некоторое время от стульев останутся рожки да ножки, стулья должны быть привинчены к полу — это требование пожарной охраны. А во-вторых, надо, чтобы кинозал отвечал своему назначению, не следует из него делать что угодно.

Здесь правильно говорилось о том, что нужны летние площадки. Я уже не говорю о южных районах, но и в Московской области они необходимы. И ведь обходятся они недорого.

Теперь о технике. За последние годы (мы очень долго не занимались этим вопросом — кинотехникой для небольших клубов, небольших помещений) в этой области есть определенные сдвиги. В частности, для широкой пленки разработан аппарат, который позволяет почти в три раза поднять световой поток против существующего, показывать широкоэкранные фильмы.

У нас много узких пленок, но они имеют немало недостатков. Новый удобный аппарат, позволяющий показывать всю кинокартину и обеспечивающий внедрение широкого экрана, осваивается на Одесском заводе киноаппаратуры.

Однако, что бы мы ни делали с аппаратурой, как бы ее ни улучшали, если не будет решена проблема качества экрана, все усилия окажутся напрасными. Только с внедрением новых киноэкранов — бело-матовых и особенно металлизированных — значительно улучшится качество показа и существующей аппаратурой и особенно новой.

Имеется несколько специальных постановлений об освоении этих экранов, но они до сих пор не выполняются.

Надо обязательно проследить, на какой технике спроектированы новые кинотеатры. Надо предусмотреть, чтобы не только здание, но и аппаратура отвечали современному уровню. Вы же знаете, когда что-то разрабатывается год, то внедряется потом, к сожалению, лет пять. Если же это новое будет предусмотрено типовыми проектами, то совместными усилиями мы сможем заставить внедрить его быстрее.

Участники совещания единодушно указывали на то, что в производство очень долго внедряются полезные новшества, разработанные Научно-исследовательским кинофотоинститутом. Например, в Московской области испытывалась киноаппаратура, которая обеспечивает демонстрацию фильма на уровне мировых стандартов, позволяет давать широкоэкранное изображение.

Испытание шло успешно, качество показа намного улучшилось, кстати, сразу повысился на 30 процентов доход от киноустановок. Между тем внедрение этой аппаратуры в производство проходит крайне медленно, и есть угроза, что в 1967 году она не будет выпущена промышленностью. Сегодня можно значительно улучшить работу существующих киноустановок — для этого необходимы недорогие комплекты деталей. Однако завод, который должен наладить их производство, либо отказывается это делать, либо обещает, но не делает.

Промышленности нужно быстрее осваивать новые научные и технические достижения, чтобы они существовали не на бумаге, не в опытных образцах, а стали реальным фактом развития нашей киносети.

Л. Лунин:

— Я хотел бы дать пояснение по поводу выступления тов. Ирского.

С киноэкранами у нас действительно тяжелое положение. Предприятия, которое бы выпускало высококачественные экраны, нет. Существует решение, чтобы на Калининском комбинате «Искож» такое предприятие построить — для этого есть все возможности. Цех на будущий год должен быть введен в эксплуатацию, и надо надеяться, что комбинат начнет выпускать экраны.

Однако мне не хотелось бы, чтобы сложилось такое впечатление, что мы, то есть Комитет по кинематографии, «плаваем» в области техники показа кинофильмов и в проектировании кинотеатров, не знаем, что, как и почему. Это не так. У нас есть постоянно действующая комиссия, которая рассматривает задания на проектирование всех разрабатываемых кинотеатров. Ей известна и новая аппаратура и определенные нормативы, хотя бы временные. В эту комиссию входят работники комитетов по кинематографии СССР и РСФСР, работники Управления кинофикации города и области, работники НИКФИ и ряд других специалистов. Те девять проектов, которые прошли через эту комиссию, подверглись очень серьезной критике, и большинство из них было отправлено на переработку.

Теперь относительно замечаний насчет архитектурного облика кинотеатров. Справедливо говорят, что проекты кинотеатров напоминают все что угодно, только не кинотеатры. Они безлики.

Сейчас мы добились, чтобы типовые проекты разрабатывались с учетом применения местных строительных материалов, а не только из сборных железобетонных конструкций. Теперь архитекторами уже значительно лучше отрабатываются фасады кинотеатров и их интерьеры.

Тем не менее этот вопрос продолжает нас волновать и до сих пор. Видимо, стоит посвятить ему особое совещание, пригласив на него авторов многих проектов.

И еще одно. Я не очень согласен с проектом отдельно стоящего сельского кинотеатра. Это дорогое сооружение. Мне кажется, ничего плохого нет в том, что кинотеатр строится вместе с магазином. Там, где кинотеатр, магазин, — там центр, который притягивает людей. За рубежом великолепно встраивают кинотеатры в жилые здания.

Г. Ирский:

— Если будут расположены вместе магазин, столовая и кинотеатр, то мы превратим кинотеатр в заезжий двор.

Н. Нестеренко:

— Конечно, там будет пивная.

Г. Левина:

— Чем плох блок — кинотеатр и кафе?

Л. Погожева:

— Хочется, чтобы утилитарная сторона дела сочеталась с эстетической. Нужно строить кинотеатры так, чтобы это не были здания, похожие на бензоколонки. Должны быть красивые, интересные архитектурные ансамбли, которые могли бы если не составить памятник времени и эпохи, то иметь какую-то эстетическую ценность. Если мы будем заниматься только утилитарной стороной — мы много потеряем.

Э. Баренбойм;

— Когда-то сельские поселки застраивались таким образом: на центральной площади сооружалось энное количество зданий: сельсовет, правление колхоза, клуб, столовая, и все это были отдельные маленькие домики, расположенные в разных местах.

Если мы все эти здания соединим и организуем ими площадь — разве это будет плохо?

Я. Варшавский:

— Кто же станет против этого возражать? Речь идет о том, чтобы найти разумное сочетание, создающее культурный центр села.

Еще один важный и, может быть, решающий вопрос обсуждался на встрече «за круглым столом». Кто финансирует строительство новых кинотеатров и клубов? На какие средства сооружаются клубные и кинопомещения?

Картину нынешнего положения вещей, опираясь на пример Московской области, обрисовал Ю. Пашаев (Московский областной комитет партии).

— Сейчас практика такова, что строительство кинотеатров на селе составляет примерно 10 процентов от общего строительства клубных учреждений. И на нынешнее пятилетие остается такая же перспектива.

Был период, когда клубы строились колхозами, сейчас же колхозное строительство в нашей области невелико. С чем это связано? Экономически крепкие колхозы уже давно имеют свои учреждения культуры, и неплохие, а другие ликвидированы.

Каким же образом осуществляется строительство клубов и кинотеатров в Московской области?

Прежде всего благодаря так называемому инициативному строительству, там, где считают нужным, находят средства — вплоть до самообложения.

Осуществляется строительство и за счет сельскохозяйственных предприятий — я имею в виду совхозы, за счет производственных управлений, то есть за счет производственного строительства.

В Московской области в этом году будет построено немногим более 60 бригадных домиков. Такой бригадный домик стоит примерно 25 тысяч, и их возводят за счет некоторого уменьшения производственного строительства. Есть некоторый опыт и строительства за счет ссуд.

Какими нам представляются примерные перспективы дальнейшего строительства? В сельской местности в крупных населенных пунктах нужны клубы. Но необходимы и кинотеатры.

За последнее пятилетие в области построено 25 сельских кинотеатров, которые в абсолютном большинстве оправдали себя и экономически и с точки зрения качества культурного обслуживания села. Это кинотеатры на 100, 150 и 200 мест. И все же нехватка в клубах и кинотеатрах на селе огромнейшая. Мне кажется, что пора соответствующим ведомствам поставить вопрос о том, чтобы развивать клубное строительство, строительство кинотеатров на селе за счет государственных ссуд. Органы культуры, сельсоветы и колхозы оценили бы такое решение. Это помогло бы по-настоящему решить проблему развития культурного строительства на селе.

Итак, какие напрашиваются выводы из разговора о проектировании и строительстве сельских кинотеатров (киноклубов, кинозалов) и их техническом оснащении?

Кинотеатрам надлежит быть в селе подлинным культурным центром. Поэтому задача проектировщика — создать максимум удобств для зрителей, чтобы посещение кинотеатра стало удовольствием, а не тем поистине мучительным актом, которым сплошь и рядом является для жителей села киносеанс в тесном, душном, неприглядном кинозале.

Проекты новых кинотеатров должны быть р а з н о о б р а з н ы, исходить каждый раз и з у ч е т а м е с т н о с т и, а не копировать друг друга. Уже невозможно смотреть на одинаковые коробки, иногда больше напоминающие овощехранилища, чем учреждения культуры. Кинотеатр должен привлекать внимание, радовать глаз!

В строительстве кинотеатров необходима п е р с п е к т и в н о с т ь. Нужно учитывать, что кинотеатр строится не на год-два, а на десятилетия, следовательно, определяя число мест в зале, надо думать и о потребностях будущего. Статистика, утверждающая, что кинотеатр посещает лишь четвертая часть населения села (вспомним, например, выступление тов. Анашкина), неверная, мертвая статистика. Она исходит из существующих, как правило, п л о х и х условий демонстрации фильмов. Будет иным кинозал, станет нормальным изображение, появится вместо шумов и хрипов естественный звук — и, нет сомнения, увеличится число кинозрителей, так как люди пойдут в кино охотнее и чаще.

Теперь уже окончательно ясно: без организационного центра, который бы решал многочисленные вопросы, связанные с созданием новых сельских кинотеатров, обойтись нельзя. И, конечно же, этим центром, объединяющим деятельность разных организаций, должен быть Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР.

Только в тесном сотрудничестве с проектными организациями Комитет найдет решение проблемы архитектуры современного кинотеатра на селе, которое учитывало бы разнообразие ландшафта, сложившихся местных традиций, наконец, возможности природных ресурсов. Нельзя допустить, чтобы на огромных пространствах страны облик культурного центра села оказался стандартизованным.

Особой заботой должно стать техническое оборудование сельских кинотеатров, оснащение экранами и проекторами лучших конструкций. Комитету по кинематографии предстоит также упорядочить организационно отношения между районными, областными управлениями кинофикации и проката и местными отделами культуры. Пора устранить все препятствия на пути фильмов к сельскому зрителю!

Итак, слово за Кинокомитетом.

«Крылья»

ПОДРОБНЫЙ РАЗГОВОР

Александр ЗАРХИ:

Картин снимается много. И вокруг не оконченных еще работ часто возникают толки, бурные восторги или недоумения, о кусках говорят, говорят, говорят, предваряя появление фильма на экране сенсационной словесной суетой. А некоторые картины снимаются, не вызывая предварительных надежд, не возбуждая вокруг себя дифирамбов, и вырастают неожиданно, как цветок на асфальте, радостью настоящего искусства.

Так случилось с фильмом «Крылья»*. Впрочем, это понятно — внешняя сторона фильма, его, так сказать, оформление, лишено всяких эффектов, отдельно сверкающих в кусках. Здесь основное—показать огромное напряжение внутренней жизни героини, исследовать характер в его развитии, и все изобразительное решение фильма — его ритм, его скромная, строгая, будничная форма — всецело подчинено авторскому и режиссерскому прочтению образа Надежды Петрухиной. Это сделано профессионально точно, без заманчивых отступлений и почти без нечаянных просчетов.

Есть фильмы, отражающие действительность и людей, ее населяющих, правдиво, достоверно, с покоряющими деталями поведения и быта, но создатели, авторы выступают как созерцатели, образно закрепляющие увиденное, они показывают следствие. А есть фильмы, не довольствующиеся подобной пассивной ролью, есть фильмы, исследующие причины явлений и характеров,— важно не только вызвать эмоции, но и обнаружить корни, познать движущие силы человеческой психологии. Мне кажется, что в этом смысле Лариса Шепитько избрала для себя путь режиссера-исследователя. От сцены к сцене прослеживается душевная жизнь Надежды Степановны, грустная, одинокая жизнь человека, выбитого из привычной колеи. Ни один ее поступок на экране не остается просто отражением действия, динамическим ходом, а сразу же возникает вопрос, а почему, почему именно так она сде-

* Сценарий В. Ежова, Н. Рязанцевой. Постановка Л. Шепитько. Оператор И. Слабневич. Художник И. Пластинкин. Композитор Р. Леденев. Звукооператор О. Упеник. Редактор Н. Атаров. Мосфильм, 1966.

В. КАРДИН:

В этом фильме торжествует профессиональный расчет. Здесь нет или почти нет кадров, отступающих от авторской идеи. Идея прокладывает себе путь с неженской последовательностью и твердостью, отвергая все, что на нее не работает.

Минутами складывалось впечатление, будто в создании картины участвовало некое счетно-вычислительное устройство, в которое заложена определенная программа. В такой волевой манере есть свои достоинства и, видимо, свои недостатки. Нацеленная кинокамера осуществляет четкий отбор. Нагнетая метко отобранные подробности, передавая детально отработанные диалоги, емкие реплики, фильм прослеживает трагедию человека, потерявшего связи с людьми.

Надежда Степановна Петрухина, летчица Отечественной войны, женщина, смолоду привыкшая «делать за себя и за других», не может сейчас принести добро ни ремесленникам из училища, где она директорствует, ни дочери, она не может выйти замуж, хотя есть человек, любящий ее, не «контактуется» со своими подругами по авиационному полку. Она хочет добра, но либо приносит зло, либо ничего не приносит. Почему так получается?

Потому, как видно, что до сих пор пребывает во власти представлений, норм, ассоциаций двадцати-двадцатипятилетней давности. В ее памяти— небо войны. Она принадлежит ему. Снова и снова проплывают перед ней это небо, эти скошенные облака. В ней живет солдат.

«К р ы л ь я». В главной роли Майя Булгакова

лала? Вас заставляют следить за ее помыслами, искать мгновенного ответа в истории ее жизни. Мне думается, в этом сказывается активное отношение драматургов, режиссера, актрисы к поставленным вопросам.

Меткое режиссерское ви́дение Ларисы Шепитько прежде всего — в выборе актрисы на роль Надежды Петрухиной.

Майя Булгакова, которая долгие годы жила только эпизодами и пустыми неутешительными комплиментами по поводу своего таланта, наконец получила роль и сыграла ее с неистощимой глубиной проникновения в образ, с щедрыми и тонкими нюансами, с той тщательной отделкой поведения и интонаций, которая радует зрителя достоверностью и кажется тем более присущей актрисе, чем больше мастерства было вложено в работу.

Смотрел я на нее и вспоминался мне Гудзенко:

Мы не знали любви, не изведали счастья ремесел,
Нам досталась на долю нелегкая участь солдат.

И мне подумалось, что из этих строк восходит образ, сыгранный Майей Булгаковой.

Ведь любовь, показанная в фильме и закончившаяся незабываемым смертельным дуэтом в небе, была коротка, как передышка. Ничему не успев научиться, не обретя другой профессии, столь же любимой, как летное дело, она принесла с собой в «гражданку» лишь военную прямоту чувств и смелость бойца, который не ждет, чтобы другой пошел вместо него в бой. Но в сложных отношениях с людьми, с учениками, с приемной дочерью этого оказалось мало. Сохранив верность первой недолгой любви, так и не узнав ни радостей, ни трудностей жизни с мужчиной, она нажила некую сухость, прямолинейность чувств, и это мешает ей быть чуткой, душевной в общении с учениками, с дочерью. Она любит людей и все-таки упирается в стену обидного одиночества и непонимания. «Собраться бы нашим...» — несколько раз печально звучит в фильме при встречах со старым товарищем по аэроклубу.

Но жизнь так насыщена, так стремительна, деятельное человеческое существование так бурно обрастает «новым», сегодняшним и будущим, что к прошлому не дотянуться. Да и надо ли это?

Авторы сценария, режиссер и актриса вовсе и не хотят, мне кажется, несмотря на трагичность ситуации, показать безнадежность, показать «сломленного героя». И когда Петрухина спрашивает о себе: «А она не погибла?» — на дне невыразимой печали все-таки чуются надежда, мужество перед жизнью. Потому что несмотря на всю боль своих потерь, своей единственной любви к мужчине, к дочери, несмотря на то, что с работой не получилось, нет никакой отчужденности, нет озлобленной ущербности.

В жизни много разного и все время идет поединок. Если экскурсовод в музее торопливо, сухо, не любя ни тех, о ком рассказывает, ни тех, кто слушает, существует, как обывательская повседневность, стертая память о героях, то рядом живет директор музея, влюбленный в свое дело в свой край, внимательный, чуткий человек; если ушла,

Она по-солдатски вышагивает вдоль мирных улиц, вдоль коридоров ремесленного училища, она по-солдатски пряма и резка. И ограничена. Безотчетная верность вчерашнему делает ее чуждой и чужой сегодняшнему, глухой к нынешним людским заботам.

И во всем этом, повторяю, повинна излишняя верность вчерашнему. Продуманная и хорошо подготовленная атака с экрана должна в этом убедить.

Меня не убедила.

Каждый человек в большей или меньшей мере принадлежит своему прошлому, особенно такому прошлому, как война. И вовсе не легко установить понимание между разными поколениями.

Одно время мы ни в какую не желали признавать так называемую «проблему отцов и детей». Рассматривали ее чуть ли не как криминал. Конечно, можно не признавать проблему, можно ее «отменить». Но от этого она не перестанет существовать.

Хорошо, что В. Ежов, Н. Рязанцева, Л. Шепитько ею заинтересовались, хорошо, что постарались создать «проблемную ленту». Но, мне думается, она у них не получилась. И виной тому — образ героини. Я имею в виду не актерское исполнение М. Булгаковой. Ее работа заслуживает искренней похвалы. Речь идет о содержании образа, о его сути.

Когда-то Ф. Достоевский считал слезинку ребенка высшим мерилом человеческих деяний. И если она пролилась, он не видел оправдания.

Фильм «Крылья» снят с откровенной симпатией к женщине, которая оптом калечит детей, вверенных ее попечению. Тут уже не слезинка, а потоки слез...

Мне кажется, что Надежда Степановна Петрухина всегда была такой же сухой, душевно бедной, не способной ничего дать людям. Только раньше, вероятно, это было менее заметно, сфера ее соприкосновения с людьми была иной, более узкой. Они от нее зависели в меньшей мере. Да и моложе была, шла война, время было более жестокое — меньше бросалась в глаза душевная скудость. А с годами все вылезло наружу.

не оглянувшись, приемная дочь, то льнут к Петрухиной соседские дети; если не нашла она уважения к себе в ребятах из интерната, то курсанты на аэродроме «впрягаются» в самолет, чтоб прокатить ее по полю с ветерком.

И это мудрое напластование противоречивых чувств и поступков, как бы борющихся между собой вокруг героини, и вызывает ощущение, что очень стоит научиться осмыслить свое настоящее, как бы горько и трудно это ни было.

Лариса Шепитько поставила вторую картину, но уже по-настоящему позволяющую судить о режиссерской зрелости. Майя Булгакова впервые выступила в ответственной роли. Здесь налицо два открытия.

А. ПОЛЯНЦЕВА,
бывший командир эскадрильи 586-го истребительного авиационного полка

Молниеносный воздушный бой, переворачивающийся самолет с паучьей свастикой и пара краснозвездных истребителей, выходящих из атаки,— эти кадры из нового фильма «Крылья» заставляют сердце тревожно сжаться — снова возвращают нас в уже далекие, но незабываемые годы Великой Отечественной войны советского народа против фашистского нашествия.

Героиня войны, летчик-истребитель Надежда Петрухина, уничтожившая в воздушных боях двенадцать самолетов противника, после демобилизации возвращается в свой родной город. Тяжелое ранение закрывает ей путь к любимой профессии летчика. Как и миллионы советских жен и матерей, она потеряла на войне любимого человека.

Выстоит ли она? Найдет ли в себе достаточно душевных сил, чтобы побороть физические недуги, преодолеть глубокую моральную травму? Сохранит ли для людей свое женское очарование?

В фильме «Крылья» внешне все складывается для Надежды Петрухиной очень благополучно. Как герой войны она окружена вниманием, почетом и уважением. Ей оказано высокое доверие — трудящиеся города избрали ее депутатом. У нее ответственная работа — воспитание молодежи, подготовка будущих строителей коммунистического общества.

И начинается повествование с выступления Надежды по телевизору, во всем блеске орденов и медалей.

Но вот первый конфликт в фойе театра с учеником училища, затем с дочерью; разговор с корреспондентом; сцены на квартире у молодоженов, в музее боевой славы, на аэродроме. Постепенно, кадр за кадром раскрывается образ. Сначала он вызывает недоумение, потом тревогу и, наконец, гнев.

Авторы фильма почему-то заставляют актрису ходить тяжелой солдатской поступью. Манеры Петрухиной резки. Тон ее бесед с людьми независимо от того, с кем она разговаривает, всегда категоричен, недоброжелателен.

Надежда Степановна не потеряла крылья. У нее их и не было.

Но если не было, то из-за чего же сыр-бор?

И чрезмерная настойчивость символических кадров лишь подчеркивает необходимость дополнительных доказательств. А когда доказательств слишком много, сомнения в истинности, как известно, увеличиваются.

Трагедия Надежды Степановны, на мой взгляд, не столько трагедия времени, сколько трагедия дурного характера. Война и авиация имеют к этому очень отдаленное отношение.

Тамара **МАКАРОВА:**

С возрастом все чаще задумываешься о мироздании.

Удивляешься цветам, птицам, океану.

Поразительным сочетаниям неба и облаков.

Удивляешься таланту.

Так происходит, когда смотришь на Майю Булгакову в фильме «Крылья».

Мы знаем Майю со времен ее учебы в Институте кинематографии. Дар Майи необычен. И не подвластен привычным представлениям. Что бы ни играла Майя, даже если сценарий, как редкое явление, канонически точен. И когда роль дает повод для глубокого проникновения в образ, никогда нельзя было предугадать решения и средства, какими воспользуется эта удивительная актриса. Ее работы хитроумны, как паутинная ткань, где в целом вы воспринимаете архитектурное построение, не замечая всех сложных переплетений конструкции.

Можно только порадоваться тому, что сценаристы В. Ежов, Н. Рязанцева и режиссер Л. Шепитько сумели угадать в Булгаковой все то, что так необходимо им было выразить в образе. Мы знаем незыблемое правило: как важно точно выбрать актрису, актера на ту или иную роль. Мы знаем, что этот выбор решает успех или неуспех фильма.

В данном случае союз актрисы Майи Булгаковой с режиссером и сценаристами дал тот удивительный результат, каким явился фильм «Крылья»

Сцена объяснения с Быстряковым в кабинете просто страшна. Зная о тяжелой драме в семье Быстрякова, Петрухина не нашла нужных человеческих слов для мальчика, она грубо и беспардонно касается больного места в душе подростка и в ответ получает: «Я ненавижу вас».

Может ли это быть в нашей жизни? Герой войны, женщина-мать, человек, облеченный доверием и почетом советских людей, — и полное отсутствие душевной мягкости, понимания ребячьего сердца, простой деликатности.

За отсутствие этих человеческих качеств Надежда Степановна тяжело расплачивается. Ее дочь, уходя к мужу, говорит матери: «Я не хочу разговаривать об этом ни с кем, а тем более с тобой!»

Откуда такая жестокость у молодой женщины к родному, близкому человеку, достойному, казалось бы, самого глубокого уважения за свой ратный труд, за боевые раны, за тревоги и заботы по воспитанию дочери?

Болью и отчаянием звучат слова Надежды Степановны: «А ты меня не жалей. Ты лучше мне позавидуй». Именно отчаяние! Оно и в голосе актрисы и в ее глазах. Здесь Майя Булгакова просто великолепна!

Последняя попытка героини фильма удержаться на своих позициях. А потом она мечется, вокруг нее никого нет (не считая буфетчицы из пивной); человека, который ее преданно любит, она сама отвергает; на зов фронтовых друзей не откликается, так как ничего интересного в жизни вроде и нет, писать не о чем. Она живет мечтой о полете, ей нужны крылья и небо; без них она мертва. Надежда так и говорит директору музея о себе: «Как ты считаешь, она погибла?» Но раны и годы делают свое разрушительное дело. Какой же выход предлагают авторы фильма из трагического тупика, в котором оказалась их героиня? Они заставляют ее уйти в небо, без которого она не могла жить!

Можно ли найти среди участниц Великой Отечественной войны такую, какой показана Надежда Петрухина в фильме? Знакомились ли авторы фильма с жизнью и и работой, мечтами и планами тех женщин, которые, отвоевав вместе с мужчинами трудные четыре года, после Победы вернулись к мирному труду, несмотря на раны и тяжелые утраты?

Эти вопросы с волнением ставились женщинами-ветеранами на недавнем просмотре и обсуждении фильма «Крылья».

Нет, мы не были солдафонами, как Надежда Степановна! В какой бы тяжелой обстановке мы ни находились в дни войны, мы всегда оставались женщинами: мы украшали землянки цветами и белой скатертью, даже в солдатскую форму стремились внести незаметные изменения: пилотку, берет или шлем носили не так, как ребята. И бесконечно были рады сменить шинель на мирное, милое платье, по которому скучали долгих четыре года войны.

А как трудно было в первые дни после окончания войны. Многие вернулись с тяжелыми ранениями: лечи-

в целом. Но справедливость требует сказать, что даже в этом интереснейшем содружестве значение Майи Булгаковой трудно переоценить.

Я смотрела фильм дважды. Мне хотелось сразу же после первого просмотра встретиться с этой женщиной, судьба которой открывается не только по законам развития фильма, но по тем недосказанным словам, какие мы не услышали. По глазам, в которых выражена вся сумма сложных жизненных оценок. И прежде всего в обаянии недосказанного.

Майя обладает секретом. Редким и драгоценным. Она знает всегда больше, чем может раскрыть ее сценический образ. И это дает ощущение глубины, заинтересованности, вызывает желание встретиться еще и еще раз с Майей на экране и обнаружить новые грани ее жизненных наблюдений.

Только большой актрисе дано право, от щедрости таланта, не досказать.

В этом я нахожу главное достоинство Майи Булгаковой. Есть чего ждать.

В. ШИТОВА:

В сущности, я хотела бы написать здесь о том, почему я не смогу написать о фильме «Гвардии капитан» (позволю себе сохранить прежнее имя фильма Ларисы Шепитько: нынешнее «Крылья» мне мешает, уводит картину в иной ассоциативный ряд — куда-то в сторону уже бывшего, скажем, в сторону Александра Корнейчука, некогда избравшего название «Крылья» для одной из своих поздних пьес).

Я хотела бы честно признаться в том, что критическое толкование этой работы с радующей — да, именно что радующей — неизбежностью оголит, обеднит, поставит в опасную ситуацию фильм, сделав его беззащитным перед суровым вопрошательством, когда сразу восстанет постылая возможность разговора о пессимизме и оптимизме, о ветеранах, которые — конечно же! — и сегодня остаются в строю.

Почему же я называю эту неизбежность радующей? Да потому,

«К р ы л ь я»

лись, осваивали новые профессии, снова садились за студенческие столы. Теперь мы можем подвести итоги наших трудов за двадцать лет, прошедших со дня Победы.

Недавно в Москву съехались представители огромной армии женщин — ветеранов войны, Герои Советского Союза, бывшие летчицы, партизанки, разведчицы, бойцы всех родов войск. Они говорили о проводимой ими огромной военно-патриотической работе среди детей, о походах по местам былых боев и поисках неизвестных героев. Фронтовая дружба, скрепленная кровью подруг, оставшихся на полях сражений, традиционные встречи ветеранов-женщин стали необходимы в нашей жизни. На каждое письмо, на каждый зов подруг о помощи ветераны откликаются немедленно. У пионеров ветераны войны пользуются большим уважением; в каждой школе создан уголок боевой славы матерей и отцов, отстоявших в тяжелых боях независимость Родины и счастье своих детей.

И совершенно невозможно представить себе, что авторы фильма «Крылья» встретили в жизни Надежду Степановну, которую ненавидят дети, которая никому буквально из окружающих ее людей не приносит радости. Это противоестественно и совершенно неприемлемо в нашем социалистическом обществе. Фильмы, как любое произведение искусства, призваны пропагандировать новые, коммунистические нормы взаимоотношений людей, помогать в формировании эстетических вкусов и запросов нашей молодежи.

Фильм «Крылья» может нанести большой моральный вред этому важному делу, показывая трагедию бесплодных мечтаний без живого действия, без попыток вернуться естественным путем к любимой профессии, чтобы приносить пользу себе и людям.

М. ПАПАВА:

Несколько лет назад дипломант ВГИКа Лариса Шепитько сняла свою первую, дипломную картину «Зной». Уже тогда, я помню, меня удивил острый и жесткий почерк режиссера. Это была не «вообще» картина, а фильм именно Шепитько. А ведь это не так легко, где-то уже на первых шагах своей творческой жизни найти самого себя, свою «походку».

Должен признаться, что некая угловатая резкость режиссера «Зноя», манера разговаривать, точно сквозь стиснутые зубы, вызвали у меня и некоторые сомнения. А не «выдумал» ли себя режиссер? Не внешняя ли это броскость? Не наигранный ли это темперамент?

Не так давно я посмотрел новую работу Шепитько — «Крылья» и понял, что передо мной сложившийся и интересный режиссер со своим почерком и своим путем в кинематографе. Готов покаяться нынче в своей возрастной недоверчивости. На мой взгляд, эта новая работа отнюдь что, на мой взгляд, беззащитность произведения перед такими вот соображениями — всегда признак его истинности именно как произведения искусства. Ведь, как правило, сердитая и шумная дискуссия на тему «чего автор хотел всем этим сказать» возникает там и тогда, где автор был художником, то есть хотел и мог сказать нечто важное. Имел сказать очень многое. Настолько многое, что на подобные прямые вопрошания можно разве что печально и беспомощно развести руками...

Не боясь впасть в ересь, я считаю, что именно этот вот не растолковываемый, не поддающийся, ускользающий при критическом анализе между пальцами остаток — «остаток искусства» — есть здесь, в картине Ларисы Шепитько, ее соль и нерв — короче, есть самое важное, потому что это самое новое, самое дорогое. И, по существу, самое важное тут, потому что самое содержательное. В самом деле: если вычленить обычную, могущую быть пересказанной фабулу, то перед нами окажется история о том, как достойная женщина, общественница и труженица, ветеран Великой Отечественной войны, имеющая много правительственных наград, осознав некоторую свою отсталость от бегущего дня, принимает решение уступить свое место директора ремесленного училища. Будь так — и возникнет та самая, уже упомянутая мною возможность разговоров на уровне красного уголка ЖЭКа, о том, права или, наоборот, неправа Надежда Степановна Петрухина, гвардии капитан в отставке, решив именно так, а не иначе, и послушатся с разных сторон разумные соображения, что в ее-то годы и с ее-то здоровьем сие преждевременно... Ну как же можно бросать училище, где она работает не первый год, где сохнут свежевыбеленные потолки, где вот-вот начнется новый учебный год? Ну как же можно освобождать себя от необходимости воспитывать Сергея Быстрякова — отец у него дерется, брат в тюрьме — и Зину Ермолаеву?

Куда же вы, Надежда Степановна? Бродить по набережной, останавливаясь, подставляя солнцу позднего лета свое усталое, не ведающее забот косметики лицо, свои сухие, утом-

не случайна в биографии молодого художника. Видимо, этого режиссера влекут нелегкие судьбы и трудные характеры. Хорошо ли это? По-моему, хорошо. Мне, признаться, изрядно надоел целый поток миловидных, но инфантильных картин. В таких работах суммой даже хорошо найденных подробностей пытаются подменить несуществующую цельность замысла. В таких фильмах за маревом общей атмосферы не рассмотришь лица героев, не увидишь цельного характера. Непритязательная «объективность» приводит, по существу, к самоустранению художника. А меня всегда помимо судьбы героев и перипетий сюжета интересует прежде всего знакомство с самим художником.

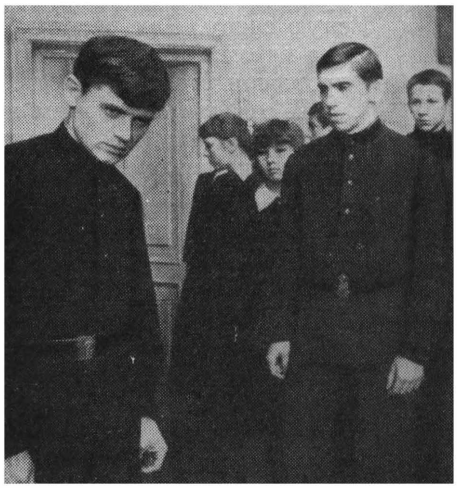
Новая работа Шепитько свидетельствует, что режиссер уже сейчас достаточно твердо знает, на каких путях будет решаться ее творческая биография. Это реализм без скидок и компромиссов.

Меня поразил и порадовал удивительно точный и слаженный дуэт режиссера и актрисы, ведущей заглавную роль. Мы давно знаем талантливую актрису Майю Булгакову. Но, пожалуй, еще никогда не видели ее дарование столь полно и широко раскрытым. В этой своей последней работе, сделанной не случайно именно с Шепитько, Булгакова меньше всего хочет кому-либо нравиться. Это ее интересует меньше всего. Она существует не для экрана, не для камеры, даже не для зрителей. Она существует прежде всего для своей героини. В этом для меня высшая похвала. Она объемно и зримо существует. Она — *есть*. Ее не спишешь мановением критического пера. Она возникает перед тобой, как *открытие*, как отчетливая и трудная реальность.

«А что, собственно, «открыли»?— спросит меня иной скептик.— Да и зачем?» По мере своих возможностей я и попытаюсь ответить на эти неизбежные вопросы.

Была бы моя воля, я бы назвал этот фильм «Одиночество гвардии капитана». Сценаристы В. Ежов и Н. Рязанцева исследуют эту открывшуюся им своеобразность судьбы героини без скидок, компромиссов и подсказок. Внутри самой художественной ткани вещи симпатии авторов борются с осуждением. Самый творческий метод и сценаристов, и режиссера, и, наконец, актрисы оставляет нам достаточно много места для размышлений и догадок. Зрителям и критике предоставлено право внутреннего поиска и активного соучастия в художественном исследовании характера. Именно эта особенность фильма представляется мне чрезвычайно важной и перспективной в поисках дальнейших путей нашего кинематографа.

В чем же корни щемящего одиночества героини? По методу простейшего, арифметического сложения обстоятельств нет оснований для тревоги. Надежда Степановна уважаема в городе, и ее военная слава увековечена в местном музее. Она занята полезным и важным делом — воспитанием рабочей молодежи. Есть даже скромный и обаятельный человек, который душевно тянется к ней и, видимо, даже любит ее (его мягко и тонко, по-чеховски



«К р ы л ь я»

играет П. Крымов). Правда, приемная дочь Надежды Степановны отдалилась от нее — стала замужней женщиной. Но ведь такая горечь матери неизбежна. Дети уходят и обычно начинают свою новую жизнь не так, как мечталось родителям. Иногда возникают перед Надеждой летное небо и облака, покосившиеся, точно вставшие дыбом над землей — такими они виделись ей когда-то из кабины истребителя. Кстати, эта ее тоска по небу дана режиссером очень скупо и точно. Она обозначена без всякой назойливости и нажима. Так, может быть, в разлуке с небом исток ее одиночества? Да, но только отчасти.

В грозовые дни войны была любовь — короткая, яркая, трагическая. Воспоминания героини о возлюбленном и его гибель сделаны, по-моему, превосходно. Шлейф дыма тянется за подбитым самолетом. И Надежда, на глазах которой это происходит, бессильна что-либо изменить. Так много раз виденная нами сцена летного боя превращается из обычной баталии в высокую, трагическую сцену. Как раненая птица, делает Надежда последние виражи вокруг машины своего возлюбленного, точно провожая его в вечность...

И сегодня с витрины музея смотрит на Надежду Степановну сквозь прошедшие десятилетия его лицо. Почтительно и чуть равнодушно (обязательная школьная экскурсия) рассматривают портрет погибшего героя пионеры. А рядом — фотография Надежды. И чей-то деловитый вопрос: «А она тоже погибла?» Нет. Она не погибла. Она вот здесь. Она стоит рядом, точно нарушив романтическую традицию гибели героев. Зайдя к Паше в кабинет, Надежда иронически шутит, что она единственный, случайно живой экспонат его музея под номером таким-то...

Может быть, здесь, в этой иронической реплике героини, и таится скрытый замысел авторов? На крыльях, опаленных войной, нельзя взлететь в суете мирной повседневности. Печальна жизнь героя, пережившего свою славу... Очевидно, возможна и такая точка зрения. Но тогда спорил бы с ней не только я, но и вся практика нашей жизни.

Нет, замысел авторов, в моем понимании, значительно глубже, серьезнее и точнее. Ключи к нему — в целом ряде школьных сцен и во взаимоотношениях героини с дочерью. Мы вдруг обнаруживаем здесь отсутствие у Надежды Степановны какой-то человеческой тонкости. Формальные догмы для нее важнее существа дела. Она живет по законам нормативной этики. Когда-то, в военные годы, было не до нюансов психологии. Приказ — исполнение. Таков был суровый закон войны и тех лет. Но сегодня эти методы несостоятельны. И вся драма исключенного из училища мальчишки — лучшее тому доказательство. Пережитая военная трагедия, боль, от которой Надежда Степановна не хочет или не может отказаться, делают ее черствой сегодня. А ее душевная преданность прошлому, даже героическому, по существу, измена настоящему. Так появляется удивительная несовместимость этого военного характера с сегодняшним днем нашей жизни.

ленные холодной завивкой волосы, без цели блуждать под дождем, неразумно наслаждаясь его силой, отщипывать от веточек немытые ягоды? Куда ж вы, народный заседатель, непременный член жюри конкурсов самодеятельности, член президиума торжественных заседаний, передаваемых по телевидению, автор подвалов и трехколонников в рубрике «Опыт передовиков — всем», депутат райсовета, наконец? Куда же вы — в закусочную к тете Шуре, которую завсегдатаи почтительно и пьяно именуют Александрой Петровной? На поле учебного аэродрома ДОСААФ — к самолетам, на которых вам уже не подняться? Или домой — в тишину вашей комнаты, откуда только что странно, холодновато, безрадостно ушла замуж ваша дочка Таня — приемная ваша дочка, где на столе страницы «Недели», купленной вечером в воскресенье, где постоянно включено радио и каждые пятнадцать минут слышен нежный и тревожный, комнатный и одновременно космический перезвон позывных «Маяка»?

В том-то и дело, что Надежда Степановна Петрухина никуда не уходит и не уйдет, покуда жива.

Свершается иное. В какую-то минуту жизненная инерция необходимых, неизбежных, всячески полезных дел осознается именно как инерция — она ломается, чтобы восстановилась «связь времен», чтобы поднялись в своем значении это солнце, этот дождь, эти немытые ягоды, принятые в горсть, потому что у продавщицы не нашлось пакета, эта пивная, это поле аэродрома с незнакомыми новенькими самолетами, этот голос позывных «Маяка».

Надежда Степановна Петрухина, немолодая, одинокая женщина, принимает это свое счастье — она вновь, как двадцать, нет, больше, чем двадцать лет тому назад, опять начинает видеть слышать, осязать. Быть.

Фильм Ларисы Шепитько и Майи Булгаковой, исполнительницы главной роли (справедливо, думается мне, определять «Гвардии капитана» именно так), — это фильм о возвращении мира. Мира, который еще

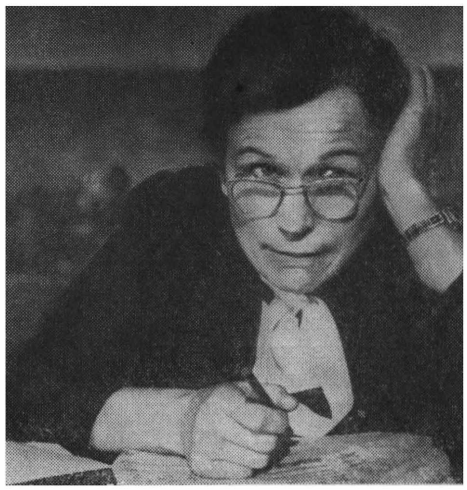
Черт с ним, казалось бы, с этим просмотром самодеятельности, когда за стеной явно происходит душевная драма. Речь идет о судьбе человека. Но нет. Задание должно быть выполнено. Мероприятие не может быть сорвано. Надежда Степановна, что называется, кидается в прорыв. Двое парнишек тащат ее на сцену в тяжелом облачении деревянной матрешки. Аплодисменты комиссии... Но ее административное торжество есть одновременно и человеческое поражение. Какой это превосходный, глубокий кусок в фильме, где за внешним, почти фарсовым обличием встает большая трагическая тема.

В этом номере публикуется отзыв о «Крыльях» бывшей летчицы, командира эскадрильи А. Полянцевой, отзыв, который, на мой взгляд, требует ответа. Но сначала мне хочется задать А. Полянцевой один вопрос. Считаете ли вы возможным существование по-своему трагических биографий людей в нашей стране? Если вы думаете, что общий уровень нашего общественного сознания и верность избранного нами пути к коммунизму как бы автоматически предохраняют каждого члена нашего общества от внутренних ошибок и заблуждений, то мне будет трудно вести с вами этот диалог. Другое дело, если вы готовы допустить, что при общем душевном здоровье нашего народа, несмотря на все трудности и испытания, перенесенные нами, возможны и отклонения от нормы.

Конечно, вы и ваши соратницы по войне именно таковы, как вы об этом пишете. Горе преодолено, раны залечены, хватило душевных сил, чтобы найти свое настоящее место в нашей жизни сегодня. А вот в фильме «Крылья» у героини этих душевных сил не хватило. Не хватило внутренней мудрости, душевного здоровья, чтобы уйти из трагического плена прошлого и полностью открыться настоящему. Значит, это исключение из правил, значит, это особый и трудный случай, спросите вы? Да. Вы пишете, что наши фильмы «призваны пропагандировать новые, коммунистические нормы взаимоотношения людей». Но имеет ли художник право показать нам исключение из этих норм? На мой взгляд, имеет. И это тоже пропаганда коммунистической этики. Только при одном условии: если суровый пафос художнического исследования «трудного случая», отклонения от нормы служит страстному утверждению этих самых норм. По-моему, именно так и обстоит дело в обсуждаемом нами фильме.

Вы справедливо считаете, что героиня достаточно уважаема в своем родном городе, у нее есть свое, новое место в жизни. Так что же мешает ей? Почему она так одинока? Рисуя этот характер, авторы фильма далеки от каких-либо прямых нравоучений. Они точно приглашают нас задуматься над этой трудной судьбой и самим найти ответ. Ссылаясь на свой жизненный опыт, вы просто отрицаете возможность существования подобного характера, подобной судьбы. Признаться, меня огорчает это ваше категорическое суждение.

Когда-то большой художник советского кинематографа Александр Довженко сказал, что настоящее всегда есть



«Крылья»

путь из прошлого в будущее. Но наша героиня до сих пор находится душевно в прошлом. Оно довлеет над ней. Она лишь формально присутствует в настоящем. Именно поэтому она не разглядела драмы своего воспитанника. Ее личная драма заслонила ей ви́дение жизни сегодня. Она продолжает нести в себе и пафос и горе военных лет. Она лишена сегодня неба, она потеряла возлюбленного. Как это ни странно, верность прошлому сделала ее черствой в настоящем.

Годы величайшего героизма нашего народа были одновременно и годами несправедливостей. И как сколок тех времен, наша героиня несет в себе и прошлую славу и прошлую нетерпимость, непререкаемость даже ошибочных суждений. Если хотите, именно в этом драма ее трудного характера и сложность авторского замысла. В поступке ее воспитанника она видит, в согласии с традициями военного времени, только неповиновение, которое нужно сломить.

Почему она находит какое-то внутреннее отдохновение во встрече с официанткой? Их соединяют военные годы и воспоминания об утраченной юности. Верность прошлому, бережно сохраняемая боль тех лет ставят какой-то предел ее душевной совместимости с настоящим, и, видимо, потому авторы не видят ее будущего. Не случайно они как бы возвращают ее утраченному небу.

Ложь и пустая выдумка, на мой взгляд, не могут быть предметом искусства. Но образ, созданный Майей Булгаковой, существует как убедительная и трудная реальность. Он заставил меня о многом подумать, он надолго нарушил мое душевное спокойствие. А вы отказываете ему в праве на существование, хотя бы и с самыми лучшими намерениями. Не кажется ли вам, что ошибка нашей героини повторяется в самой непререкаемости вашего суждения, в самом нежелании проникнуть в сложный и трудный душевный мир одной из наших современниц?

Примерно в том же ключе — посещение дочери. Казалось бы, преисполненная самых благих намерений Надежда Степановна идет на квартиру молодоженов. Нужно помириться с дочерью, познакомиться с ее мужем. Героиня жаждет избавиться от гнетущего ее одиночества. Но причина этого одиночества — в ней самой. Она не хочет и не может понять этой чужой жизни. Она предвзята заранее. Догмы идут впереди нее. Она не верит в любовь между людьми столь разного возраста. Ну, что же, здесь, может быть, и есть некоторая доля справедливой материнской горечи. Но ведь эта горечь с ходу превращается в обличение. Пришла с самыми лучшими намерениями и вдруг учиняет холодный, почти следовательский допрос своему зятю.

В традиции давних лет, когда это было, увы, и существом той удивительной юриспруденции, она считает своего зятя заранее виновным. Она вторгается в чужую жизнь, как обвинитель, как судья (даже не попытавшись узнать или понять существо и реальность этой жизни). В результате — неловкость, и горечь, и та же пустота.

вчера, нет, сегодня был расчерчен в клетку и косую линейку обязанностей, забот, служебных условностей, был сплошь завешан треугольными вымпелочками, заполнен формами отчетности, формулярами бланков — от бухгалтерских до поздравительных, мир, который умещался долгие годы на страницах протоколов, на телеэкране, в строчках газетного набора — этот самый мир, амплитуда которого едва ли не равна амплитуде поисков синонима между терминами «начинание» и «почин», — обламывается, делаясь способным — исподволь и закономерно, мучительно и счастливо — вместить в себя огромное. Вместить небо и землю войны, любовь и гибель, счастье победы и жизненную неизбежность забвения былого.

Как часто в фильмах последних лет тема памяти, право на ретроспекцию, на головокружительные и многозначащие провалы и взлеты в прошлое давались героям не по справедливости, не по праву искусства.

В фильме «Гвардии капитан» прорывы Надежды Степановны Петрухиной в небо, в войну, в молодость совершаются неотвратимо. Взлетает музыка, тихая, прекрасная, высокая, и из кухни коммунальной квартиры, где копошатся дети, милые и чужие, из пустого, влажного от мытья коридора ремесленного училища берет свое стремительное начало подъем в небо — косо несется прямой дальний горизонт, встают стеной облака, плотные и набухшие войной; всюду возникает земля — истерзанная, открытая бомбам и в то же время видимая в успокоительной, очищенной геометрии географической карты крупного масштаба.

«Взлеты» Надежды Степановны суть нечто большее, чем память о давно минувшем, о бывшем с нею, летчицей, гвардии капитаном, уничтожившей двенадцать немецких самолетов.

Это, как мне представляется, образное восстановление масштаба жизневосприятия. Тогда, двадцать, нет, двадцать два или двадцать три года тому назад, это была «п р о с т о» война — боевые вылеты, удачные или неудачные воздушные

И совсем не потому, что героиня — призрак военных лет, которому нет места среди живых.

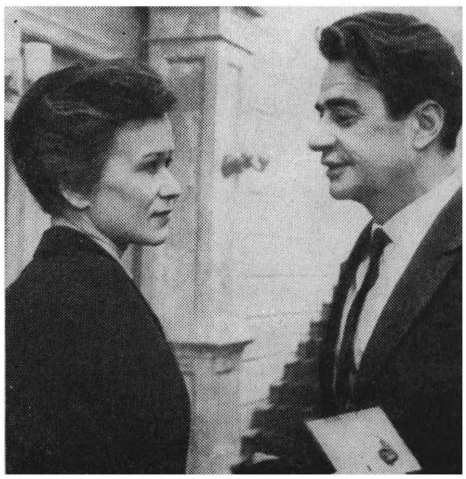
Она горда, очень горда, наша героиня. И когда дочь, почувствовав страдания матери, предлагает остаться у нее, она, по существу, выгоняет Таню из дому — ей не нужно сожалений. Есть в этой сцене и несколько слов, чрезвычайно важных для понимания внутренней жизни героини. С горечью слушает она случайно брошенную дочерью фразу: «Пусть это делают другие». Речь идет о школе, об училище, которое она должна бросить, и отвечает примерно так: «В наше время мы не знали этих слов». И здесь, еще недавно так осужденная авторами, героиня поднимается выше своей дочери. Да, люди их поколения не думали о простейшем житейском устройстве. Они не жили так, как удобнее. Это они бросались на амбразуры дотов и шли в небе на таран. А как будете себя вести вы? Но, увы, и эти высокие принципы не могут ей помочь. Ее «боевой пост» — училище — оказывается лишь общественной и партийной нагрузкой. Она все-таки командир, а не воспитатель. И она с горечью сама начинает это понимать. Приводят сбежавшего мальчонку, печальную историю семьи которого она узнала. Надежда Степановна пытается душевно пробиться к нему. Но между ними вырастает стена, ею же воздвигнутая. Он упорно твердит свои формальные извинения, опустив глаза. А уж если начистоту-то: «Я ненавижу вас!» — бросает ей паренек. И это — как пощечина.

Так кто же она, Надежда Степановна, в конце концов? Положительный она герой или отрицательный? И то и другое. Так не бывает — заявит иной, нами же воспитанный догматик в зрительном зале. Нет, бывает. И в этом, если хотите, принципиальность замысла авторов.

«Хороша принципиальность,— скажут нам.— Вы же только путаете нас. Это просто беспринципность!» Хорошо, давайте вспомним Толстого. Вряд ли можно его упрекнуть в беспринципности. Ведь он любит своего Левина, но это не мешает ему дать довольно неприятную сцену торговли его героя с нищими мужиками за сенокос.

Теперь в спор может войти уже теоретически вооруженный критик. «Позвольте, это же другая эпоха. Зачем путать критический реализм с реализмом социалистическим?» А кто, собственно, сказал, что социалистический реализм должен заранее подстилать соломку в том месте, где герой может упасть? Социалистический реализм отнюдь не снимает с художника обязанности исследовать явление во всех его противоречиях, что и сделали здесь художники. В этом их заслуга и их открытие.

Есть такой медицинский термин — «щадящая диета». Подчас мы из самых лучших побуждений готовы держать на таком «щадящем» реализме нашего зрителя. А вдруг да у него испортится духовное пищеварение. А я совершенно уверен в его духовном здоровье. Он хочет и готов думать вместе с нами. Он будет благодарен за эту картину, с ее доверием к умственным и ассоциативным возможностям будущих кинозрителей.



«К р ы л ь я»

«Крылья»

бои, трагическая арифметика погибших, сейчас же воспоминания о ней есть некое восстановление истины восприятия жизни, мира, себя.

С высоты прошедших лет.

С высоты одиночества.

С высоты потерь и несбывшегося.

Просто с высоты, на которую уж никогда не суждено будет подняться.

Лучшие кадры фильма Шепитько и Булгаковой — это все то, что идет после сцены в музее, где на стендах уже коробятся края фотографий («Дмитрий Грачев, Герой Советского Союза, сбивший семнадцать вражеских самолетов», «Летчицы Энского полка», «Петрухина Надежда Степановна, воспитанница аэроклуба нашего города, сбила двенадцать самолетов, ныне — депутат райсовета»), где холеный черноглазый мальчишка прячется за спинку кресла-экспоната, на котором сидит экспонат — Надежда Степановна...

Тут, в этих кадрах, мы увидим самое высокое и самое щемящее. Произойдет невозможный и все-таки свершившийся прощальный взлет в небо. В то самое небо, где некогда было испытано святое исступление боя...

Есть на флоте такое название — «колокол громкого боя». Фильм «Гвардии капитан» — колокол тихого боя. Он звонит о тех, кто погиб. Кто отдал себя войне. О тех, кто взыскует высоты.

Александр ШТЕЙН:

Чудо случается там, где его не ждешь.

В «Крыльях» есть эпизод, обычно значащийся по реестрам в графе «комбинированные съемки».

Воздушный бой...

Великое множество раз его видели в картинах художественных, документальных, научно-популярных.

И вот снова.

Эпизод этот — незадолго до финала картины, когда мы уже хорошо познакомились с героиней.

Хорошо, но не до конца.

Ну а если в исключительных случаях нужно особое кино «для диабетиков», так и будем его показывать в специально отведенных залах.

В своем полемическом азарте я неизбежно затянул разговор и потому уже не имею возможности разобрать ряд превосходных сцен и режиссерских находок, таких, как танец двух женщин в закрытом кафе, прогулка героини под дождем, ее руки, точно протянутые пустоте омытых дождем улиц... Я запомнил и угловатые колени Надежды, когда она тайком, по-мальчишески, карабкается на оставленный без присмотра самолет. Она еще раз хочет встретиться с небом и с прошлым, если хотите.

Может быть, я и неправ, но я увидел другой конец фильма. Веселая возня добрых ребят, желающих прокатить героиню. Никто не думает, что она дерзнет подняться в небо. Но неожиданно для себя Надежда Степановна берет рукоятки высоты. А потом, не удержавшись, вспоминает, казалось бы, уже забытые фигуры пилотажа. И в момент какого-то своего высшего счастья — падает вниз.

Вот тут на меня, чувствую, обрушатся оппоненты. Наверное, справедливо.

Л. ЛАЗАРЕВ.

Когда речь идет об отражении жизни в искусстве, трудно порой отличить черты переходящие или даже случайные от коренных, определяющих. Тем более что художник, столкнувшись с новым типом, далеко не всегда может с исчерпывающей полнотой и ясностью установить и объяснить его зависимость от обстоятельств времени, его общественную природу. Не всегда может автор определить и свое отношение к такому герою. Вспомним хотя бы «Кружилиху» В. Пановой и вызванную этой вещью дискуссию. Теперь-то очевидно, сколь существенные черты наших дней были запечатлены в Листопаде, хотя многое в этом человеке не то что критика, но и сам автор ни понять, ни оценить должным образом не могли. Для этого понадобилось и время, вернее, эволюция, и кристаллизация этого характера в самой действительности, и художественное исследование сходных типов в произведениях других художников.

Вот это так. Но и после этого вступления, казалось бы, предостерегающего от выводов категорических, я, не колеблясь, скажу, что фильм «Крылья» открывает нам новый характер, в происхождении и природе которого еще предстоит разбираться. Выведенные на основе других произведений «формулы» ничем здесь не помогут. Это «уравнение» по аналогии не решается.

Надежда Степановна Петрухина — гвардии капитан авиации в дни войны, директор ремесленного училища в наше время — резко отличается от тех героинь, которых

«К р ы л ь я»

мы во множестве видели на экране в последние годы. Пусть не истолкуют меня превратно, я не хочу сказать, что все это были фигуры нежизненные, но почему-то они не запомнились. Повторение убивает искусство, а в большинстве своем они представляли вариации — более или менее оригинальные и выразительные — одного и того же типа. В «Крыльях» тип совершенно иной.

Вероятно, создателям ленты героиня доставила немало хлопот. Надежда Сергеевна, с которой мы впервые познакомились года полтора назад в сценарии В. Ежова и Н. Рязанцевой «Повесть о летчице», опубликованном в «Искусстве кино» (1964, № 12), очень мало похожа на героиню фильма «Крылья», поставленного Л. Шепитько. Та Надежда Сергеевна — из сценария—была в общем неплохо нам знакома по другим фильмам, привычен был и окружавший ее романтический ореол. В «Крыльях» она поменяла не только фамилию—из Васильковой стала Петрухиной— и отчество, не только изменилась внешне — из расположившей, небрежно и нелепо одетой женщины превратилась в юношески подтянутую, всегда собранную, как военный мундир, носящую свой неизменно строгий и официальный костюм; иным стало и ее общественное положение — она уже не строптивая учительница, от которой хочет избавиться директор, а известный и уважаемый в городе человек, портрет ее на стендах местного музея, посвященных Великой Отечественной войне, она руководит образцовым ремесленным училищем. В конечном счете, другим стал характер. И все-таки в опубликованном варианте сценария были эпизоды, где — пусть едва-едва заметно— этот характер проглядывал. Однажды обнаружив его, авторы не могли ему не подчиниться, хотя это и повлекло за собой основательную перестройку всего сценария.

Да, как ни странно, такая серьезная ломка сценария— обычно возможная, когда характер героя аморфен, расплывчат,— вызвана прямо противоположными качествами Надежды Степановны— резкостью, определенностью. И, может быть, бывали случаи, когда авторам фильма не нравилось, как она себя ведет (и зрители тоже, наверное, будут не всегда ею довольны), но повернуть ее в другую сторону не удавалось. В ее поступках, отношении к людям, к себе самой есть та непререкаемая внутренняя логика, отступления от которой так нестерпимо фальшивы, что не заметить их нельзя. (В этой связи надо особо отметить Майю Булгакову, блестяще сыгравшую эту трудную роль, после которой о ней можно говорить как об актрисе редкого трагического дарования.)

Но можно ли ссылаться на железную внутреннюю логику этого характера, когда на каждом шагу Петрухина поступает с неожиданным и строптивым своеволием? Очень заманчиво возложить за это ответственность на создателей фильма: мол, не свели как следует концы с концами. Но этот упрек будет несправедлив. Они следовали за героиней и не побоялись обнажить реальные противоречия в характере Надежды Степановны, противоречия настолько резкие, что они бросаются в глаза.

Перед нами суховатая, всегда подтянутая, всегда аккуратно-скучновато одетая, скучновато причесанная женщина, в знакомом скучноватом костюме с чуть подложенными плечами, женщина не такая уж старая, но не такая уж и молодая, почитаемый в городе человек, депутат горсовета, участник войны, чей портрет в местном музее, как реликвия, директор ремесленного училища, волевой, честнейший, мать приемной дочери, вышедшей недавно замуж, со всеми связанными с этим заботами и хлопотами.

Мы следим за перипетиями ее жизни, за тем, как она приходит к мужу дочери, как разговаривает с ним, с дочкой, за эпизодами из жизни училища, за тем, как живет, действует, работает эта женщина с усталыми глазами, в которых прячется, а иногда выскальзывает наружу дикая, обнаженная тоска...

И тогда понимаешь, что суть и этой картины и этого характера вовсе не во внешнем течении жизни, а совсем в ином.

Воздушный бой, в котором участвует Надежда Степановна, нынешный директор ремесленного училища, а тогда — молодая летчица и любимый ею такой же молодой человек; мы видим его в картине, в сущности, только один раз, здесь, в этом воздушном бою, где он и гибнет.

Это очень страшно.

Два самолета, две точки в небе. Два сердца. Одна любовь.

Одно сердце прострелили. Оно обливается кровью — самолет подбили, он дымит, он борется, он хочет взмыть, снова взмыть, другой кружится вокруг него, взлетает над ним, под ним, хочет спасти, хочет помочь, мечется в бессилии, потому что помочь нельзя, сердце окровавлено, сердце любимого, друга, товарища; самолет, дымя, летит вниз, падает, и окровавлено навеки другое сердце, то, что видело гибель. И с окровавленным навеки сердцем, обломками погибшего самолета, с бессильным отчаянием покружив над ними, она взлетает в небо — надо воевать.

Этот эпизод читается, как стихи.

И в нем ключ к поэтическому смыслу фильма.

Это поэма о любви.

О любви и о верности, шагнув-

Человек безграничной самоотверженности, она с беспощадной суровостью относится к себе. Только полное самоотречение — ничего другого она не признает. И, не отдавая себе в этом отчета, жестко и непреклонно она требует и от окружающих — от приемной дочери, от учеников и подчиненных, от старого друга, — чтобы они жили по ее жизненным правилам, не отступая от раз и навсегда установленного ею единого для всех «ранжира». Прямота стала прямолинейностью, целеустремленность— узостью. И даже верность, которую она хранит погибшему на фронте любимому, оборачивается каким-то холодным бездушием к человеку, который любит ее много лет и ближе которого у нее нет никого. Она всем окружающим желает добра, только добра. И дочери, с которой в конфликте, потому что та решила связать свою судьбу с человеком, по мнению Надежды Степановны, неподходящим. И мальчишке-ремесленнику, которого она заставляет каяться в том, в чем он не виноват, и которого она жестоко оскорбляет. Всегда жившая для других, убежденная в том, что благодетельствует всем, дает неизмеримо больше, чем получает, она потрясена неблагодарностью дочери и открытой ненавистью мальчишки. Она вдруг задумывается над тем, как прожила жизнь, как живет сейчас. Дни этого духовного кризиса героини показаны в картине.

«...Сегодня одна наша летчица получила письмо. Писали его пехотинцы. Они нашли в болоте наш ястребок. Летчик, ее друг, сидел в кабине с разбитой головой и был мертв. Его завернули в парашют и похоронили. В его планшете нашли письмо и карточку девушки. И написали ей. Письмо это мы прочли сегодня вслух. Часто бывают такие случаи. И все-таки на фронте очень обычно, когда люди гибнут. Это в порядке вещей...

Институт наш в Средней Азии, часть в Москве. Старые друзья разбрелись в разные стороны. Некоторые на фронте. Некоторые остались в тылу. И у большинства большие изменения в личной жизни. Женились, вышли замуж, обзавелись наследниками. Право, мне смешно! Все это не то. А что нужно — не знаю.

Очень противоречивые мысли часто приходят мне в голову. Иногда мне кажется: и война и все, что я сейчас вижу,— это быстро пройдет, и потом вспомнишь, как полузабытый сон. А все старое кажется настоящим и глубоким. И все-таки вместе с этим думаешь иногда и другое: что сейчас здесь видишь то лучшее, на что способна человеческая душа. Когда человек, не боясь смерти, спешит на выручку товарищу, его, несмотря ни на что, станешь уважать. Может быть, потому жизнь сейчас кажется ярче и шире, что все достается дороже».

Я привел эти строки из написанного незадолго до гибели письма штурмана гвардейского Таманского авиационного полка Галины Докутович, потому что ее размышления о настоящей жизни дают ключ к драме Петрухиной.

Как и для большинства людей ее поколения, война была для героини фильма высочайшим духовным взлетом, счастливой возможностью отдать великому делу «то лучшее, **шей через годы и обстоятельства.**

О женских судьбах, по слову Андрея Вознесенского, «охваченных войной», об эхе лет в наших душах, о том, что годы войны с нами и по сей день, они святы, их не перечеркнешь.

Жизнь людей, потерявших близких, всякий раз складывается по-разному— живущие должны жить, память о прошлом не мешает жить, помогает.

И люди, потерявшие своих близких в войне, строят жизнь— но не перечеркивая прошлого, а беря его с собою, в новую жизнь. В этом закон жизни.

Но бывает, что человек сохранил на весь свой век одно чувство. И так бывает, у сердца законов нет.

Любовь к человеку, погибшему тогда, в том воздушном бою, живет в сердце Надежды Степановны и, очевидно, будет жить до конца ее дней.

Так прочел я эту поэму об одной жизни.

Конечно, ее можно прочитать по-иному — и это прекрасно. Еще не посмотрев фильма, я услышал о нем разные мнения и даже взаимоисключающие.

И это тоже прекрасно.

Если картина толкает на спор, на резкое столкновение оценок— стало быть, есть что смотреть, есть о чем разговаривать и, наверно, поразмышлять тоже есть о чем.

Прекрасно!

«Крылья» — грустная картина, но вместе с тем светлая, как может быть светлой печаль, высокая и красивая. Как могут быть светлыми стихи о большой и вечной любви, которой окрашено все существование героини, прошлое, настоящее, будущее, каждый ее шаг.

Сценарий Валентина Ежова и Надежды Рязанцевой нестандартен, в нем есть настойчивое и благодатное стремление копнуть поглубже. Пусть будет правда с горечью, но правда.

Тема вечной любви звучит в «Крыльях» ненавязчиво, но неумолимо, как неизменный второй план.

А на первом — течение жизни, *вовсе не стандартное,* хотя по внешнему сюжету и могло стать банальным.

Нестандартны отношения с дочерью Надежды Степановны, с ее мужем, немолодым челове-

на что способна человеческая душа». И в самом деле смешно в ту пору было думать о жизни, в которой «женятся, выходят замуж, обзаводятся наследниками». До этого было так далеко, как до другой планеты...

«Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели»— так начинается стихотворение Семена Гудзенко о военной судьбе ровесников. Этот суровый, не знающий снисхождения нравственный закон был в ту тяжкую пору и справедливым и гуманным. Но только в ту пору... Когда Надежда Степановна, объясняясь с дочерью, «срезает» ее: пожалела, а ты мне позавидуй,—она и говорит-то с такой резкостью, вероятно, еще и потому, что где-то в глубине души уже сомневается в полной справедливости сказанного. Да, ей, «комсомольской богине» 30-х годов, которой могучие крылья давали силы выдержать нечеловеческие испытания, можно завидовать. Она боится сочувствия, потому что оно посягает на геометрическую ясность ее представлений о жизни. Она отвергает сочувствие, потому что привыкла думать, что и сейчас надо следовать принципу: «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели», а для той жизни, где «женятся, выходят замуж, обзаводятся наследниками», он не годится, он бесчеловечен.

Как это ни удивительно, героическое прошлое Надежды Степановны с какого-то момента начинает существовать словно бы отдельно от нее. Так, школьникам, которых привели на экскурсию в музей, и в голову не приходит, что смелая летчица Надежда Петрухина, о которой рассказывает экскурсовод, устало и одиноко сидит в двух шагах от них в том же зале.

Нет, не случайно так часто мы видим Надежду Степановну на фоне каких-то грамот — и в рабочем кабинете они висят и у нее дома. Так случилось, что она, беззаветно сражавшаяся за то, чтобы люди жили свободно и счастливо, чтобы жизнь была радостной, красивой и щедрой, хранит верность не столько смыслу этой борьбы, сколько тем внешним формам, в которые тогда она — в большинстве случаев по крайней необходимости —выливалась. А формы эти — одни отмерли и забылись, другие оказенились и существуют лишь в силу инерции, третьи вступили в противоречие с тем, во имя чего она воевала. Грамоты, конечно, деталь — суть не в них. А вот вера в благотворность аскетизма, нерассуждающей дисциплины, единого «ранжира» — все, что составляло неотъемлемую часть духовной атмосферы, в которой она выросла,— именно эта вера и стала разрушительной для сильного и благородного характера Надежды Степановны. И то, что веру эту, казавшуюся незыблемой, удалось серьезно поколебать,— во многом заслуга наших дней, когда все шире и глубже укореняются нравственные нормы, рожденные принципом — все для человека.

Но дело и в характере Надежды Петрухиной. У Павла Когана есть программные строки (недаром они вызвали в поэзии наших дней столько полемических откликов): «Я с детства не любил овал! Я с детства угол рисовал!»

ком, женившимся на девушке, почти девочке; диалог его и Надежды Степановны написан отлично и с точки зрения психологической и просто как пример драматургического мастерства.

Есть сцены приблизительные, их мало, оттого они выделяются. Мне показался неуместным и случайным рассказ талантливого актера «Современника» Евстигнеева о чтеце, который не может выговорить больше половины букв алфавита. Это смешно, но не очень уместно здесь, в этой картине.

Мне показалась придуманной и сцена между двумя женщинами в закусочной: вроде бы вся она сделана, написана, поставлена, как надо; должна быть трогательной донельзя, забавны удивленные мужские лица, следящие через витрину за двумя немолодыми женщинами, танцующими друг с другом вальс — а все отдает искусственностью, которой нет в этом честном произведении.

Тем более что почерк в картине «мужской», лишенный нажима на чувствительность, сантимент. «Мужской» почерк, хотя принадлежит режиссеру по имени Лариса Шепитько.

Это режиссура серьезная, беспокойная, современная.

И смелая. Кинокамера как бы ищет новые ракурсы внешней выразительности для вскрытия внутренней сути характера— отсюда и, казалось бы, «пустые» кадры коридоров, неба, будничных интерьеров, улицы, летнего поля. И крупным планом взятые морщинки вокруг глаз героини, ее рука, заложенная за спину, ее внезапный взгляд в сторону, ее молчание.

Небо, как память о прошлом, как любовь, как верность.

В роли Надежды Степановны снялась Майя Булгакова.

Раньше не видел этой актрисы. А может, и видел.

Слышал, как одна из выходивших после просмотра зрительниц говорила, что такая героиня ее раздражает.

Слава актрисе, что она была беспощадна к себе как к женщине, создавая этот образ, горький и прекрасный. В этом я вижу и мужество актрисы, и ее силу художника, и ее верность художественному.

Она не приукрасила ни себя как актрису, ни Надежду Степановну как героиню.

В характере Надежды Степановны сохранились прямота и бесстрашие, бескомпромиссность и самоотверженность — ведь она из тех, кому посчастливилось в юности видеть «небо» — черты, которые позволяют — как это для нее ни мучительно — перевернуть уже сложившуюся, казалось бы, навсегда жизнь. Она уходит из ремесленного училища (вероятно, в будущем еще не таких дров наломает), чтобы искать другой, новый путь. Путь, а не новую профессию или должность. Не следует упрощать дело, как это получилось в финале фильма, нарочито многозначительном и неточном: Надежде Петрухиной там возвращают прошлое, а она ищет будущее. Как ни прекрасно ее прошлое, жить только им невозможно. Об этом грустные и мудрые стихи Евгения Винокурова:

Я жил минутой.
Так когда-то было!
Я счастлив был: табак, сухарь, тепло...
Назад нельзя. От берега отбило
Уже меня
и в море унесло...

Я не случайно так часто вспоминаю здесь стихи поэтов военного поколения. Фильм «Крылья» возвращает нас к проблемам двадцатилетних Великой Отечественной войны. Я уверен, что людей моего поколения — ровесников Надежды Петрухиной — он заденет за живое. Может быть, кому-то станет от этого и больно. Может быть, кто-то затоскует по традиционному романтическому ореолу. Но мне кажется, что прямой и правдивый разговор авторов фильма о тех непростых нравственных проблемах, которые сегодня стоят перед нами, — выражение самого высокого уважения к военному подвигу юношей и девушек 41-го года, к их нелегкому жизненному пути. —

После этого фильма думают не только о судьбе Надежды Петрухиной, но и о своей собственной судьбе.

Будучи нестарой, она вовсе не страшится того, что ее примут за старую. Не раз, пока длится эта картина, мы видим ее некрасивой, улыбка кривовата, морщинки выпирают иной раз более, чем нужно, кажется даже, что их больше, нежели есть на самом деле, походка сутуловата, грубовата, ухватки тоже, речь рубленая, солдатская, где-то раздражающе прямолинейная, где-то и хочет сказать помягче, поженственней, а не выходит.

Вот и повернулась не так, как хотелось бы, как могла бы, и засмеялась не так — будь актриса и режиссер снисходительней, компромиссней, подбавили бы женственности, шарма; оператор со своей стороны тоже мог бы сделать кое-что, даже многое мог бы сделать.

А вот не сделали — ни тот, ни другой, ни третий.

И выиграли: в главном, в художественности, в точности, в правде.

Дороже, цельнее, крупнее стал не только образ самой героини, но и образ фильма.

Он кончается, как началась жизнь героини, настоящая ее, наполненная, осмысленная, значительная жизнь — в небе. Она на летном поле, она в самолете, она взмывает ввысь, она снова со своим небом, со своей страстью, со своей любовью...

Картина с простым сюжетом, а очень сложная.

ОТ РЕДАКЦИИ

Уже сама публикация «Подробного разговора» о фильме «Крылья» показывает, с каким интересом встречена эта работа кинематографистами, критиками. Думается, и зритель (тот, конечно, что ищет в кино не легких развлечений, а стремится к соразмышлению с художником над явлениями жизни) найдет для себя в «Крыльях» немало важного и в хорошем смысле слова поучительного.

Разными людьми по-разному воспринята эта лента. Выступающая на страницах номера летчица А. Полянцева не принимает, в сущности, фильма, многое в «Крыльях» кажется ей далеким от жизненной правды или же нарочито, грубо утрированным. Вероятно, близость профессии, военной судьбы мешает широкому, пространственному осмыслению картины, в замысле которой история ветерана войны, потерявшегося в мирной жизни, никак не претендует на первое место. В «Крыльях» — душевная драма человека, отставшего от времени и потому временем обделенного, обойденного, способного лишь в прошлом обнаружить и любовь, и радость, и подлинность чувств и переживаний.

«После этого фильма думают не только о судьбе Надежды Петрухиной, но и о своей судьбе»,— заключает свои заметки о «Крыльях» критик Л. Лазарев. В этой фразе и оценка картины и определение той «сверхзадачи», которую ставила перед собой режиссер Лариса Шепитько. Не просто поведать историю бывшей летчицы гвардейского полка, а повести откровенный разговор о сложных моральных проблемах нынешнего дня, затрагивающих не одну, не две жизни, а характеризующих новый этап развития нашего общества, раскрывающих неотвратимое движение времени,— вот цель фильма, над которым работала Л. Шепитько. Не случайно в процессе этой работы так изменился сценарий В. Ежова и Н. Рязанцевой.

В первоначальном его варианте, опубликованном в нашем журнале (1964, № 12), авторы не претендовали на ту оригинальную и вместе с тем обобщенную постановку вопроса, какую сейчас обнаруживаешь в фильме. Это была «повесть о летчице» (так назывался сценарий), вынужденной сменить военный мундир на штатское платье школьной учительницы, но не умеющей и не желающей ломать свой «колючий», прямой (до прямолинейности), по-солдатски резкий характер, что столь осложняет ее нынешнюю жизнь; о человеке, продолжающем на мирном поприще по-своему «воевать» за справедливость. Иначе говоря, перед нами представал интересный, хорошо выписанный, однако, во многом уже знакомый образ — строптивый нрав и завидная, романтическая биография. Разворачивались страницы жизни — нелегкой, в чем-то драматичной, но... лишенной того элемента неожиданного открытия, которое так поднимает произведение искусства, делает его по-настоящему значительным.

С этим открытием встречаешься в фильме.

Наверно, режиссеру проще было пойти по готовым следам сценария, что-то дополняя, развивая, уточняя, добавляя новые штрихи, привнося личные наблюдения. Однако Ларисе Шепитько важно было сказать с в о е художническое слово, выразить с в о ю гражданскую позицию. В сценарии «Повесть о летчице» она увидела возможность интересно углубить замысел, сблизить его с острыми дискуссиями о современном герое. И сравнение журнального варианта сценария с экранным наглядно свидетельствует о том, какая для этого была проделана большая и изобретательная работа — сценаристами, режиссером и актрисой.

Не будем, однако, вдаваться в скрупулезное сопоставление двух сценарных вариантов. Из выступлений участников «Подробного разговора» ясно, к а к трансформировался образ, насколько сложнее стал характер. Каким емким оказалось содержание вещи, актуально важным — звучание произведения, в котором драма героини, утерявшей контакты с людьми, непосредственно связана не только с особенностями данного характера, а с определенными чертами минувшего времени.

Вот почему нельзя согласиться с В. Кардиным, утверждающим, будто трагедия Надежды Степановны скорее «трагедия дурного характера». Фильм, и прежде всего исполнение М. Булгаковой, на наш взгляд, убедительно раскрывает причину духовного одиночества Петрухиной: догматическая ограниченность мышления, не подвергаемая никаким сомнениям, раз и навсегда установленная категоричность жизненных представлений при самых добрых в общем-то намерениях.

Правдиво раскрывая противоречивость натуры Надежды Степановны Петрухиной, стремящейся к добру и не умеющей сегодня творить добро из-за пристрастия к непригодным формам общения с людьми, картина к финалу побуждает нас задуматься о духовном возрождении героини, о возвращении ее в естественный, освобожденный от казенщины, формальной дисциплины мир современников. И здесь уж, конечно, мы думаем не столько о перестройке характера, сколько о том новом в нашей общественной жизни, что в последние годы и возвращает молодость человеческим душам.

Во всяком случае, перед нами не заранее начертанная схема, а реальная жизненная драма. Она оставляет то ощущение перспективы, без которого фильм оказался бы односторонним, а образ центральной героини — безысходным.

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Не хуже других?..

Время от времени в критических статьях, посвященных детективным фильмам, предпринимаются попытки выяснить наконец отношения с этим жанром. А дело выглядит довольно запутанным. С одной стороны, мы привычно пожимаем плечами, когда видим, как выстраиваются очереди в кинотеатры, где идут фильмы-детективы. Нас порой удручает эта безоглядная зрительская любовь: нам хотелось бы, чтобы она принадлежала произведениям, с нашей точки зрения, более достойным и глубоким. И в то же время не устаем повторять, что детектив выступает полноправным жанром искусства — мы говорим это так часто, словно извиняемся за пренебрежительное к нему отношение.

Итак, детектив — полноправный жанр, а потому обязан обладать глубокими характерами, и жизненной достоверностью, и всеми прочими свойствами серьезного, большого кино.

Пожалуй, «Человек без паспорта» * в известной мере соответствует этим требованиям. Мы не увидим в нем того примитивно сконструированного, не похожего ни на современную жизнь, ни на современный кинематограф мира, который обычно окружает героев плохих детективных картин. Напротив, сразу бросается в глаза естественность интерьеров и натуры, любовно выбранной оператором В. Богановым и художником С. Волковым, точность деталей — недостаточных для того, чтоб мы поверили в правдоподобие рассказа. Привокзальная автобусная станция, где на рассвете водители, разговаривая друг с другом, ждут редких пассажиров; длинные, покачивающиеся мостки через речку, деревянные тротуары и весь этот чистый, чуть сыроватый уют далекого таежного городка достоверно воссозданы на экране.

В тех случаях, когда авторам нужно показать своего героя в толпе, они используют вполне скрытую камеру, и тогда мы видим не потревоженные киносъемкой московские улицы, где — известные только нам и не изолированные от других людей — действуют герои фильма. Эта естественность обстановки не может не подкупать.

Наконец, и в характерах авторы фильма не безуспешно пытаются избежать обычных штампов. Одного из шпионов играет Н. Гриценко, и это вовсе не безликая фигура, а в исполнении актера человек сложный, жестокий и в то же время жалкий. В. Заманский (в роли шпиона Рябича), Г. Фролов и А. Эйбоженко, играющие советских контрразведчиков, многое делают, чтобы не походить на стандартных героев плохого детектива.

Одним словом, «Человек без паспорта» отвечает нормам современного среднего фильма, и нам кажется, что мы достаточно подробно перечислили все те особенности, которые объединяют эту картину с произведениями других жанров.

Но «Человек без паспорта» кроме всего прочего еще и детектив. История начинается с того, что безымянная империалистическая держава решает забросить в Советский Союз своего разведчика. Ночью он опускается на парашюте, его тут же арестовывают, и он попадает в некое странное и страшное учреждение. Недоразумение, впрочем, разрешается очень быстро: оказывается, шпион был сброшен вовсе не на нашу территорию и попал вовсе не к советским разведчикам: хозяева решили хорошенько проверить своего агента и разыграли небольшой спектакль на тему «что тебя ожидает, если ты попадешь в руки советской контрразведки». Испытание прошло успешно — агент проявил необходимую стойкость и в то же время проникся достаточным страхом перед возможным провалом.

Затем мы видим шпиона уже на улицах Москвы. Он связывается с сообщником, получает необходимые указания и выезжает в далекий город Приозерск, где должен провести съемки строящегося объекта.

В поезде герой (Рябич — имя, под которым он появляется на нашей земле) знакомится со своей случайной соседкой, чертежницей Ольгой Гончаровой. Если не считать этого довольно приятного приключения, в целом поездка проходит по плану. На рассвете Рябич выходит на станции Приозерск и является в дом к бригадиру леспромхоза Измайлову, давно уже, видимо, состоящему на службе у иностранной разведки, с тем чтобы вместе ждать приезда еще одного агента по кличке «Пастор».

Между тем этот «Пастор», будучи арестован органами госбезопасности, выдает связного, за которым устанавливается слежка. Однако аре-

---

* Сценарий В. Кузнецова. Постановка А. Бобровского. Оператор В. Боганов. Художник С. Волков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Е. Кашкевич. Редактор В. Леонов. «Мосфильм», 1966.

«Человек без паспорта»

стовать связного не удается: стараясь уйти от преследования, он гибнет под колесами автомашины.

Таким образом, связь со шпионами, орудующими в Приозерске, прервана. Однако оттуда на имя погибшего регулярно поступают бандероли с книгами, где в корешках спрятаны пленки с фотографиями строящегося объекта. Советским контрразведчикам предстоит найти шпиона, о котором они ничего не знают.

И действие снова переносится в Приозерск, куда приезжают сотрудники госбезопасности, которые начинают с проверки всех приехавших за последнее время. Но ход расследования начисто меняет убийство в тайге.

На наших глазах от руки Измайлова гибнет молодой лесоруб, случайно заставший своего бригадира возле тайника. Измайлов убивает непрошеного свидетеля и с помощью Рябича устраивает так, что подозрение падает на другого человека. Контрразведчики начинают расследовать это дело, но и его не удается довести до конца, потому что один из них приходит к выводу, что съемка важного объекта велась с птичьего полета. Они уже ищут голубятников, и найденный в глубинке старик—владелец голубей — опознает в бригадире Измайлове своего покупателя.

Итак, круг замыкается. В поезде работники госбезопасности задерживают Измайлова, а чуть позже — на квартире Ольги Гончаровой, лишь в последнюю минуту узнавшей, кем был ее неожиданный попутчик,— берут Рябича.

Взявшись столь подробно исследовать детективную линию фильма, мы еще раз убедились, что пересказ довольно неинтересен. Весь сюжет распадается на несколько загадок. Первая: странное учреждение, в которое попадает Рябич. Вторая связана с разоблачением «Пастора». Третья — с преследованием связного. Четвертая включает в себя убийство, о котором мы знаем абсолютно все, а ведущие поиск контрразведчики так ничего почти не узнают, ибо переключаются на решение пятой загадки, связанной с голубями. На каждую из этих историй тратится ровно столько времени, сколько нужно, чтоб ее тут же исчерпать. Авторы даже не стараются построить свой рассказ так, чтоб держать зрителя в постоянном напряжении, заставляя его самостоятельно искать решение. Все тайны раскрываются раньше, чем мы успеваем заинтересоваться.

Мы не найдем в этом фильме цепной реакции событий, которая все ширится, вбирает в себя новые обстоятельства и в конце концов кончается взрывом, внезапным озарением, освещающим для нас все темные, казавшиеся непонятными места.

Это особенность сценария В. Кузнецова. В соответствующей манере работает и режиссер А. Бобровский. Фильм пронизан атмосферой спокойного, обстоятельного правдоподобия, и это, безусловно, роднит его с другими современными картинами. Но вместе с тем столь же безусловно обнажает искусственность ситуаций и поверхностное прочтение характеров. Девиз «без скидок на детектив» обязывает. При этом, утверждая изо всех сил, что детектив— полноправный жанр искусства, мы порой забываем, что это к тому же и совсем особенный жанр, со своими законами, со своей спецификой.

В романе У. Коллинза «Лунный камень» есть один очень симпатичный персонаж — Габриэль Беттередж, респектабельный слуга, друг дома и воплощение наиболее примечательных сторон английского характера. Этот невозмутимый джентльмен после исчезновения лунного камня, как известно, заболел «сыскной лихорадкой». С удивлением и возмущением описывает

Беттередж симптомы этой странной болезни, заставляющей его, старого слугу, заниматься расспрашиваниями, расследованиями и другой деятельностью, несовместимой ни с его положением, ни с возрастом. «Сыскная лихорадка лишила меня всякого достоинства»,— признается Беттередж.

Этим нетерпением, охватывающим нас, когда мы встречаемся с какой-либо тайной, этим стремлением непременно участвовать в ее разгадке, по-видимому, объясняется та странная власть, которую имеет над нами искусство детектива. Но у этой власти свои строгие границы. Детективный роман не способен перевернуть наши представления о мире. Власть его над нами умеренна — она длится ровно столько, сколько нужно, чтобы посмотреть фильм или прочесть книгу. Но в этот небольшой отрезок времени хороший детектив способен овладеть нами полностью. Мы целиком отключаемся от собственных забот и переживаний до тех пор, пока не узнаем, «чем все это кончится».

Разумеется, старинный жанр детектива меняется вместе с временем. Будет излишним напоминать, что советский детектив (вспоминая о полных правах, не будем забывать и обязанностей)— это и гуманистические идеи, которые питают все наше искусство. И все же он должен оставаться детективом. А порой кажется, что сверхзадача авторов — не заразить зрителя «сыскной лихорадкой», чтоб он, не дай бог, не подумал, что приключение — самое главное в фильме. Зрителя оберегают от острых ощущений, и мы уже привыкли к тому, что фраза «режиссер не гонится за внешней занимательностью» должна звучать едва ли не как похвала.

«Занимательность — большая и нужная черта художественного произведения,— пишет В. Шкловский.— «Тысяча и одна ночь» построена на том, что шах не убивает свою жену, потому что хочет дослушать окончание сказки.

Вот эту заинтересованность зрителя надо сохранять, как бы тая от него путь к развязке».

В фильме «Человек без паспорта» от зрителя ничего не таят, и несмотря на некоторые, уже перечисленные выше достоинства картины, любопытный шах успел бы двадцать раз либо уснуть, либо убить свою жену, если б она вздумала ему рассказывать этот сюжет.

Мы не стали бы так старательно ломиться в открытую дверь и доказывать то, что само собой разумеется, если б последние приключенческие фильмы не поражали одной особенностью: их авторы настолько боятся сделать плохой детектив, что их фильмы вообще перестают быть детективами, хотя внешне продолжают вроде бы оставаться таковыми. И это уже не случайность, а определенная тенденция, которую с особенной очевидностью доказывает фильм «По тонкому льду» * — экранизация одноименной повести Г. Брянцева (сценарий И. Бакуринского и Ю. Семенова, режиссер Д. Вятич-Бережных).

Эта двухсерийная лента напоминает здание, которое строилось в разные эпохи, и поэтому наглядно демонстрирует, как под влиянием времени менялись эстетические взгляды и требования художников. В самом деле, хотя фильм вышел совсем недавно, в 1966 году, по нему тем не менее можно проследить весь тот путь, который прошёл за последнее время отечественный детектив. Есть в фильме куски, напоминающие по стилистике, да и по содержанию приключенческий кинематограф начала 40-х годов: это история о том, как чекисты разыскивают германского шпиона, скрывающегося под маской честного человека. Вторая серия фильма в основном тяготеет к классическому советскому детективу, заставляющему вспомнить и «Подвиг разведчика» и приключенческую ленту «Как вас теперь называть?..».

Действие разворачивается в маленьком советском городке, оккупированном фашистскими войсками. В районе этого городка существует разведцентр, где фашисты готовят будущих диверсантов, завербованных среди уголовников и предателей. Чекисты—при помощи подпольщиков— решают проникнуть в разведцентр и парализовать его деятельность. В свою очередь, предвидя это, фашист Дункель готовит контрудар и, прикинувшись советским патриотом, завязывает связи с местным подпольем.

Эта часть фильма наиболее насыщена острыми событиями и драматическими столкновениями. Но, по-видимому, некоторая традиционность сюжетных ходов не совсем устраивает авторов. На надежном и знакомом фундаменте старой приключенческой классики зиждется здание из более современных конструкций, и тогда вдруг замечаешь, как явно напоминает «Человек без паспорта» двухсерийный кинороман «По тонкому льду». Когда пытаешься понять, в чем это сходство, в голову приходят всякие случайные совпадения. И в том и в другом фильме—элегантные дорожные знакомства в поездах, рестораны, разговорчивые официанты, тесные избы, где находят себе прибежище шпионы; временами кажется,

---

* Сценарий И. Бакуринского, Ю. Семенова (по мотивам одноименной повести Г. Брянцева). Постановка Д. Вятич-Бережных. Оператор Н. Олоновский. Художник Ю. Кладиенко. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор И. Майоров. Редактор Н. Быстрова. «Мосфильм», 1966.

«По тонкому льду»

что действие двух разных картин разворачивается на одном и том же фоне. Во многом похожи и требования, коими руководствовались постановщики фильмов при выборе актеров, вплоть до прямых совпадений (А. Эйбоженко), в которых не было бы ничего грешного, если бы в одном из случаев мы встретились с режиссерской индивидуальностью.

Впрочем, не будем искать параллелей, случайных и неслучайных. Фильмы похожи не столько ими, сколько одной и той же атмосферой неторопливой достоверности и внешнего, в сущности, несостоявшегося психологизма. Картина «По тонкому льду» так же предупредительна к зрителю, как и «Человек без паспорта». О каждом готовящемся событии нас информируют подробно и заранее. Так, прежде чем разведчик «Абвера» Дункель проникает в советское подполье, мы знакомимся с ним и его намерениями. Действие фильма то и дело прерывается своеобразными «планерками», на которых чекисты намечают свои будущие операции. Нам остается только следить, совпадет ли задуманное со свершившимся. Таким образом, зритель почти полностью гарантирован от неожиданностей. Что же, быть может, нас ждут открытия в иной области—в области человеческих характеров, переживаний, сложных конфликтов?

Да, авторы явно склонны к рассмотрению духовных, моральных проблем — чисто детективные задачи их уже не устраивают. Они затрагивают в своем фильме одну из наиболее сложных и трудных тем, связанную с нарушениями норм советской законности. В первой серии мы знакомимся с тремя друзьями-чекистами: Андреем Трапезниковым (А. Эйбоженко), Дмитрием Брагиным (В. Коршунов) и Геннадием Безродным (Ф. Яворский). Они ведут борьбу с диверсантами, но эта борьба осложняется тяжелыми внутренними противоречиями: Геннадий уезжает в командировку в Москву, узнает там об аресте своего тестя и возвращается уже совсем другим человеком — высокомерным, грубым, недоверчивым. Он разводится с женой, порывает с друзьями. Казалось, налицо глубокий конфликт с самим собой. Но мы не становимся свидетелями мучительной ломки характера, представлений и понятий; просто в предыдущем кадре был один человек, а в последующем — он совсем другой.

Нечто подобное происходит и в фильме «Человек без паспорта». Гриценко великолепно сыграл ту сцену, когда его героя — Измайлова — впервые охватывают сомнения и позднее раскаяние. Но и эта перемена никак не обоснована драматургически: только что мы видели перед собой хладнокровного и жестокого врага — и вот перед нами уже растерянный, жалкий, полубезумный старик. В сущности, здесь не изменение характера, а лишь внешняя иллюстрация этих предполагаемых изменений.

Авторы ищут сближения с серьезными жанрами — и оказываются где-то на полпути между тем и другим.

В чем же причина? Быть может, детективу вообще противопоказано исследование характера, сопереживание?

Разумеется, нет. Но, имитируя ту простоту и раскованность, которыми, как синей птицей, пытается овладеть сейчас кинематограф, детектив обязан как бы подтвердить подлинность интерьера захватывающим сюжетом. Герои детектива дышат иным воздухом — грозовым, насыщенным событиями, и живут они в ином, более остром и напряженном ритме. Этим законам должна быть подчинена не только интрига, но и вся драматургия фильма.

В картине «По тонкому льду» есть один отличный эпизод, где характеры сталкиваются и развиваются в полном соответствии с природой приключенческого кино. Мы имеем в виду сцену, когда советского разведчика Брагина, работающего в управе под именем переводчика Сухорукова, вызывает к себе шеф гестапо Земмельбауэр. Сухоруков должен помочь гестаповцу в допросе русского подпольщика. А подпольщик этот

не кто иной, как Геннадий Безродный. В кабинете гестапо лицом к лицу встречаются два товарища по оружию, которые на многое смотрели разными глазами, но рядом, плечом к плечу сражались с фашистами. Один из них связан, избит, другой стоит перед ним в непроницаемой маске прислужника оккупантов. Здесь и напряженная, чисто детективная ситуация и в то же время острое столкновение человеческих индивидуальностей. К сожалению, таких эпизодов в фильме мало. В основном характеры людей развиваются не во взаимодействии с приключенческим сюжетом, а независимо от него. Действие время от времени прерывается психологическими дивертисментами, лишь замедляющими повествование — отсюда и вялый ритм и та атмосфера безликого правдоподобия, о которой мы уже говорили.

Детектив старательно прислушивается к веяниям и требованиям времени и гораздо меньше к самому себе, пытаясь обойти собственные законы. Две последние картины свидетельствуют о том, что этот жанр явно ищет новые пути, новые формы. Но вся беда в том, что поиск ведется не там, где нужно,— совсем как в том анекдоте про пьяного, который, потеряв монету на темной стороне улицы, ищет ее на другой стороне под фонарем, потому что там светлее. Ищут сплава с бытовой драмой, соприкосновения с нравственным поиском современного кино, а сама азбука детектива, искусство создания особого ритма, острой, изобилующей неожиданностями интриги во многом утрачены. У нас почти нет режиссеров, постоянно работающих в этом жанре, и почти нет фильмов. Сколько ни напрягай память, мы сможем назвать лишь одну картину, сделанную по законам отличного детектива и в то же время открывшую нам интересный характер — все тот же «Подвиг разведчика». А после «Подвига»? Целая полоса халтурных поделок, на фоне которых можно назвать серьезными такие картины, как «Дело № 306», «Человек, который сомневается», «Государственный преступник», где можно обнаружить достойный профессионализм и по-настоящему интересные находки. Но фильмы эти так же немногочислены, как робки и случайны удачи.

Поэтому мы заканчиваем статью тем, с чего начали. Разумеется, детектив — полноправный жанр в искусстве. Но у него свои пути и свои возможности. Не нужно стараться выглядеть «не хуже других». Лучше быть просто другим — современным, умным, сложным, развивающимся по законам так любимого всеми приключенческого кино.

Л. ГУРЕВИЧ

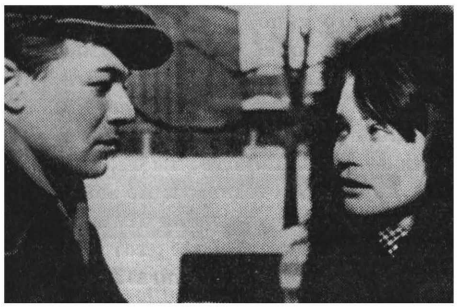
Высокопарный экран

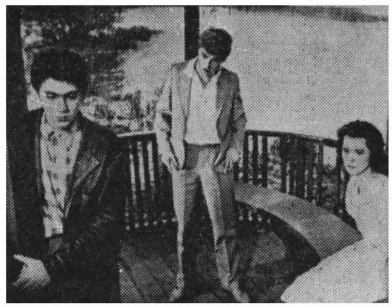
«...Люди должны жить и говорить высокопарно, оттого что будничной речью человек не может выразить себя, объяснить свою тайну...»

Сказано сверхполемично. Заметьте: не «высоко», не «возвышенно», а именно «высокопарно». Тонкий стилист Белла Ахмадулина прекрасно чувствует оттенки слова. «Высокопарно» —это вызов. Перчатка, брошенная унылой серости будней, пресной благопристойности в жизни и постному жизнеподобию в искусстве. Может быть, эту декларацию следовало приветствовать; несмотря на весь перехлест, понять авторский пафос. Может быть, его следовало извинить — ведь произносит эти слова в сценарии семнадцатилетняя восторженная девочка. Может быть...

Но сейчас, пожалуй, перчатку надо поднимать. Потому что декларация породила утилитарно воспринявшую ее практику. Вслед за фильмом «Чистые пруды»* появляются иные картины иных авторов, в которых отсутствует своеобразие интонации Ахмадулиной, но с избытком присутствует провозглашенная ею высокопарность. Если сценарий «Чистые пруды» отличает известная цельность в выражении патетического кредо, то последовавшие за ним фильмы— неразборчивость в средствах. Все максимально выразительные внешние атрибуты современного кинематографа пускаются в дело с тем, чтоб отойти от будничной речи. Спутником выспренности логически становится эклектика. Появляется барочный украшательский кинематограф.

* Сценарий Б. Ахмадулиной. Постановка А. Сахарова. Оператор Л. Калашников. Художник И. Пластинкин. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Е. Федоров. Редактор Л. Цицина. «Мосфильм», 1966.





«Чистые пруды»

Болезнь весьма распространена, и потому в этих заметках можно ограничиться немногими, но достаточно выразительными примерами. Сначала речь пойдет о фильме «Прозрение» *. Незаурядные способности авторов фильма и серьезность их намерений делают особо нужным разговор о направлении поисков.

Все чаще новый прием получает у нас расхожее употребление, и вот уже компрометируется, разменивается по мелочам однажды найденное и и единственно верное... Сосед на просмотре сокрушался: «Плоды, посеянные Тарковским!» Так-то оно так... Но тот засевал свою грядку семенами, годными только для нее единственной. И добивался всходов. Сразу хотелось бы сказать, что автору этих заметок по душе подлинно поэтический кинематограф и оттого огорчительней претенциозность дублеров.

Вероятно, создатели фильма «Прозрение» никак не числят в своих предшественниках ленту «Чистые пруды». Однако мне кажется необходимым коснуться этой картины. Думается, в ней раньше других (и к тому же не случайно, а в качестве позиции) можно обнаружить свойства высокопарного экрана, унаследованные позже другими авторами.

Случай с «Чистыми прудами» важен и потому, что уже в сценарии было заложено поэтическое начало в самом прямом выражении. Были стихи автора, на мой взгляд, возвышенные и тонкие. Была особая интонация диалогов, она настораживала некоторой неестественностью, но радовала образностью. Было еще то самое «между строк», что придавало сценарию неповторимое обаяние. Может быть, и справедливо когда-то критиковали принцип «эмоционального сценария», назначением которого было настроить режиссера, зажечь его. Но работа Беллы Ахмадулиной показалась мне именно такой: она давала в руки не столько материал, сколько ключ к материалу. Ставить его «впрямую», вероятно, было нельзя. Но поставили его, к сожалению, именно так.

Почему-то с понятием поэтическое кино у нас прочно связан определенный набор приемов, определенный род киноязыка. Многократные экспозиции и световые эффекты получили по этому ведомству такую же постоянную прописку, как метафоры или прямой ассоциативный монтаж. Но фильм «Звонят, откройте дверь!» не стал менее поэтичным оттого, что в нем нет ничего подобного. Наверное, не следовало искать эквивалент образному строю сценария «Чистые пруды» во внешней поэтизации. Хотя бы уже оттого, что режиссура дала стихам возможность впрямую звучать с экрана и даже сравнительно увеличила их долю. В результате поэтическая речь в сочетании с подчеркнуто эффектными кадрами потеряла силу. В свою очередь, вытеснения и повторы композиций еле-еле «работали» рядом с броской строфой. Экран не озарял неожиданным светом поэзии будничные события, а все время гремел риторическими трубами. Это могло только утомить чувство, а потом и убить его. Если продолжить наши агротехнические параллели, получалось, как на неуемно политой и удобренной делянке: и зелено, и высоко, и на ветру шумит — а колос холост.

...Вот очень приблизительное описание, на мой взгляд, лучшего эпизода из фильма «Прозрение». Жена потерявшего зрение фронтовика «заигрывает» со случайным знакомым у себя дома. (Кстати сказать, отличная декорация, а скорее всего, отлично выбранный реальный ин-

* Сценарий И. Рахима, Ш. Аббасова. Постановщик Ш. Аббасов. Операторы М. Пенсон, Т. Эфтимовский. Художник Э. Калантаров. Композитор Э. Салихов. Звукооператор Н. Жаднев. «Узбекфильм», 1966.

терьер.) Более чем короткий флирт, и вот уже камера стыдливо отворачивается от нескромных объятий и открывает нам... мужа, на ощупь, с палочкой поднимающегося по лестнице. В комнате тихо, и оттого особенно резок звук патефонной иглы, уже давно царапающей диск: музыка кончилась, а остановить патефон некому. Слепой подходит и, чуть задержавшись, снимает мембрану с диска. Ничего нельзя понять по его лицу (правда, хорошо?). Затем в кадр, оправляя платье, входит жена. Возникает разговор: Мураду уже невмочь обманывать людей на базаре, изображая прорицателя, а жена кричит, что без этого они будут голодать. Ее попытка перейти в атаку, ее небыстрый утвердительный ответ на вопрос мужа: «Ты любишь меня?» — все это точно и остро. Но тут же нам показывают в глубине комнаты испуганного любовника (правда, это уже не очень хорошо?). Все же мир воцаряется, Мурад собирается было вернуться на базар, но тут под окном оказывается вместе с женой его друг, тоже ослепший фронтовик. Он пришел отговорить Мурада от его промысла. Жена Мурада устраивает скандал, летят из окна бедные пожитки фронтовика (укрупнение — ордена на гимнастерке). Но и тут воцаряется мир (Мурад любит свою жену). Он возвращается в дом, и наконец — уже совсем неоправданно, по режиссерской воле! — прямо на него, стараясь пройти незаметно, идет любовник (правда, совсем плохо?). Мурад слышит его шаги и останавливает роковым вопросом: «Зачем же вы уходите?» В итоге уходят и любовник и, разумеется, муж.

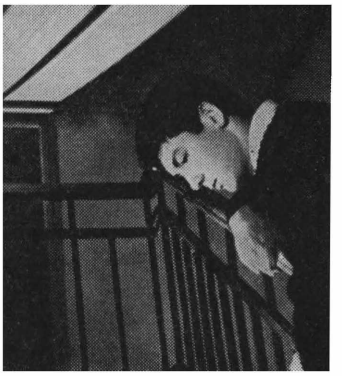
Я прошу извинить за длинное, утомительное описание. Но оно необходимо, чтобы читатель ощутил меру переполнения сцены. Не наполнения, именно переполнения. Сцена действительно хорошо задумана, отлично поставлена и снята. Но поверьте, что при просмотре еще более, чем при чтении, ясно, как бы она выиграла, если бы исчерпывалась первым куском с патефоном. Какой простор для домысливания получил бы зритель! Как оттенялся бы последующий диалог! Но экранное время вязко заполнено — правда, не мыслями, а событиями.

Вам не кажется, что этот пример одного характера с нагнетанием «поэтизации» в «Чистых прудах»? И то и другое исходит из одинакового отношения к зрителю. Заметьте, как противоречиво это отношение. С одной стороны, способность зрителя чувствовать и реагировать явно недооценивается — иначе зачем же обрушивать на него такие драматургические или режиссерские каскады? Только чтобы эмоциональней было! А с другой стороны, явно переоцениваются возможности зрителя привести в соответствие все услышанное и увиденное. Расчет ведется, таким образом, не на осмысление, а на чисто чувственную регистрацию. Но ведь и чувства устают. К тому же есть в таком расчете более опасный аспект, к которому мы еще вернемся.

Драматургическая конструкция фильма «Прозрение» напоминает известную китайскую головоломку «шары в шаре». Действие из настоящего уходит в прошлое, постоянно всплывают, наплывают и топят действие воспоминания. Тем более что внутри этих эпизодов-воспоминаний в свою очередь возникают ретроспекции. Последовательность событий проследить очень трудно: видимо, авторы не считают это главным. Само название картины метафорично: имеется в виду не столько физическое прозрение слепой девушки, сколько нравственное прозрение паренька Камала. (Камал оказался впутанным в жульнические махинации и попал под суд где-то до начала фильма; действие начинается с его освобождения из заключения и развивается во времени то назад, то вновь вперед.) Та же тема духовного прозрения, способности различать подлинные и мнимые ценности лежит в основе истории отца Камала, потерявшего зрение на фронте. И рассказ в картине ведется то от лица Камала, то от имени его отца или Гульчехры (в ряде мест прием подкреплен закадровыми монологами действующих лиц).

Не цепью событий, а родством судеб, общим лейтмотивом характеров хотели авторы сценария объединить звенья фильма. Но рядом с этим замыслом существовало, очевидно, искушение не отстать от веяний, была боязнь оказаться в ретроградах. И авторы заговорили речью вычурной, взяли на вооружение изощренность композиции. Затейливая вязь эпизодов не оставляет времени на осмысление характеров: надо разгадывать ребус. К чему это?..

Давайте еще раз обратимся к декларации, с которой мы начинали: «...будничной речью человек не может выразить себя, объяснить свою тайну». Обыкновенность интонации кажется недостаточной, высокопарность представляется необходимой. Ну, что же... Сначала применим эту цитату к авторам «Прозрения» — легче ли им стало выразить себя, избрав подобный способ? Вряд ли. Если я правильно понял идею ленты — идею духовного прозрения личности,— то ее попросту заслоняет напыщенная драматургия. Простое соседство непересекающихся новелл и то дало бы более точный результат. А сейчас



«Прозрение»

содержание почти исчерпывается прописью «воровать и обманывать нехорошо».

Теперь отнесем ту же цитату к персонажам наших картин. Выражают ли они себя своей «приподнятой» жизнью на экране? Вот уж, пожалуй, менее всего. Потому что есть какие-то сложившиеся принципы восприятия фильма, вообще явления искусства. Определения «наиграл», «переиграл» существуют, вероятно, с момента зарождения актерского ремесла. Сегодня же нет недостатка в способах мотивировать подобное поведение исполнителя: говорят об открытом темпераменте, о свободе выражения, о тонкой нервной организации и т. д. И неизбежно вновь возникает понятие условий игры. В «Ивановом детстве» правила игры заданы заранее: сдвинутый мир искалеченного детства. И в этой системе координат ни одна истерическая выходка Ивана не кажется капризом режиссуры. Но очень трудно принять дикий вопль Рустама — «Мама!»— на вечеринке в его честь («Прозрение»). Не слишком подготовлен в том же фильме бешеный экстаз Акбара, бросающего палку во вздыбленный лестничный пролет. Условия «игры» в этом фильме отсутствуют, они неопределенны, смешана самая разная стилистика. Рисунок характеров, да и поведение артистов выглядят поначалу строгими. Путей к взрыву нет, а сам взрыв есть. На уроках физики показывают, как вода закипает в постепенно нагреваемом стеклянном сосуде. Но окуните стакан из холодной воды в кипяток — он треснет. Так под напором мнимо современного режиссерского темперамента оседает фундамент роли.

Всегда важно суметь обозначить первыми кадрами, первыми сценами стилистику, художественные принципы фильма. Очень трудно остаться верным им на всем полуторачасовом пути. В этом смысле начало «Прозрения» обнадеживало. Просто и достоверно сняты заключенные; офицер, освобождающий Камала; сам паренек и его родители. Точно также документально достоверен кусок титров: Камал на первомайской демонстрации. Были в этом и ощущение правды и полнота радости освобождения. Думалось, так и сложится картина: с правдой атмосферы и естественностью поведения людей.

Но следующий же кадр прозвучал предостережением: профиль юноши, нависший над окном. Что-то очень давнее прозвучало в нем — выстроенное, подчеркнутое... А дальше так и пошло — чередование правдивости и придуманности. У каждого эпизода свое лицо — трудно спорить, но фильм в целом обезличен. Впрочем, осталась главная черта — броскость, страсть к эффекту. Та же, что и в «Чистых прудах».

Справедливость требует отметить, что в фильме «Чистые пруды» была попытка найти собственную систему отсчета, сделать закономерной приподнятость интонации. По-видимому, режиссеру А. Сахарову свойственно стремление к условному решению, к некоторой стилизации, знакомое нам и по «Снежной сказке» и по «Легенде о ледяном сердце». Впоследствии прозаический кинематограф не привел режиссера к крупным успехам, и обращение к «Чистым прудам», скорее всего, было «браком по любви». В картине есть замысел и решение. Тщательность, с которой режиссура избегает точного реквизита или правдоподобного второго плана читается как попытка обобщения. Декламационны и манера оператора и работа художника. Особенно любопытна работа с актерами. Почти во всех ролях поражает чуть ли не декоративное отсутствие человеческой правды, конкретных жизненных черт. Некая собирательность фигур Сергея, Оськи, Жени, Кати, литературная их хрестоматийность не амортизированы режиссурой и актерами. Наоборот, авторы фильма усу-

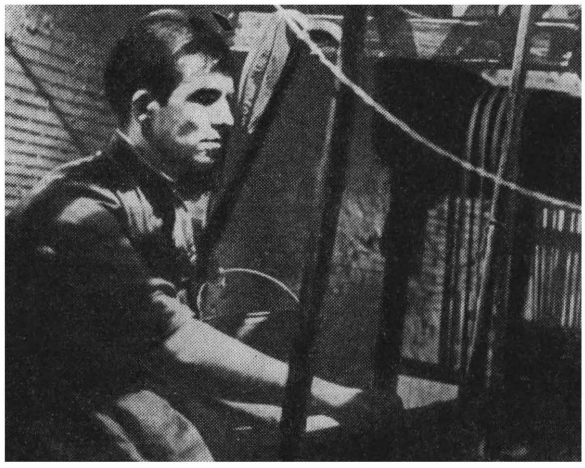
губляют ее. Мизансцены нарочиты, голоса неестественны. Было бы нелепо считать это частными ошибками—это тенденция. Казалось бы, режиссер мог сбить с котурнов разговор ребят на школьном выпускном вечере. К его услугам было и естественное волнение вчерашних школьников (оправдание состояния) и достоверная обстановка, намеченная драматургом,— пустой вечерний класс. Но, вопреки всему, создатели фильма помещают ребят на фоне непонятных конструкций недостроенного стадиона, лишают актеров общения, заменяя его полудекламацией. Если человеческая «тайна» при сем и объясняется риторически, то уж никак не волнует.

Мне кажется, что режиссура не разгадала сценарий. Она следовала его поэтической букве, но не его поэтическому духу.

Если внимательно читать сценарий, легко заметить, как вместе с повзрослением героев меняется и его природа. Все более прост и естествен диалог, все точнее приметы среды и времени (особенно в военной типографии), правдивее и конкретнее ситуации. Словно автор связывает свою идею «высокопарности» лишь с юностью героев. А для зрелости оставляет им уже в ы с о т у, к тому же надежно заземленную скромными одеждами быта. Да ведь так оно и есть: герой фильма выдерживает испытание на высоту, становится глубже, отсеивает выспреннюю неискренность. Не в этом ли суть событий, связанных с наборщицей Анютой (Т. Семина), с полетом в тыл немцев? Но здесь авторы фильма уже не хотят «прямой» экранизации. Сцены с участием Семиной выгодно отличаются точностью человеческого характера, но им уделено мало внимания. А эпизоды в тылу врага жестоко обеднены. Создателям картины нужна все та же псевдопоэтизация. И там, где у автора сценария уже нет стихов, а есть вдовья песня,— для фильма пишется стихотворный реквием, сопровождающий снятую рапидом атаку.

Самое огорчительное даже не ходульная патетика, но то, что потерялась одна из главных мыслей сценария: мысль о «любви, вершащей добро», и любви эгоистичной. Что касается эмоционального впечатления, то мне все время представляется, какой получился бы удивительный результат, если бы поэтическое слово Ахмадулиной столкнулось на экране с жестокой и скрупулезной точностью военного быта, с полной правдой актера и кадра. Искра поэзии могла возникнуть из этой сшибки. Собственно говоря, таких примеров уже немало.

Не возникла бы здесь эклектика? Думаю, что нет. Речь идет о методе обнажения поэтическо-



«П р о з р е н и е»

го в реальном, а не о чересполосице разных художественных мировоззрений. С ней-то и приходится сталкиваться, когда авторы более всего ценят активность приема. При этом происходит бесконечное «самоопрокидывание». Примеры?

...Сегодняшнее игровое кино привыкло уже к документальности среды. Все реже строятся декорации — снимают в реальных зданиях. Все чаще героя-актера снимают скрыто, среди уличной толпы. Цель понятна и внушает уважение: правда атмосферы словно обусловливает правду мыслей и чувств фильма, правду его ситуаций. Картина мира объективизируется, зритель вводится в знакомое жизненное пространство, самостоятельно ориентируется в нем. В «Прозрении» режиссер и операторы находят реальный интерьер института, в котором учится Камал, снимают его аудитории и лестницы. И тут же безжалостно и нелепо сами разрушают созданную иллюзию правды: камера зачем-то перекашивается, заваливает лестничную клетку; голос за кадром (от имени Камала) «накладывается» на почти документальный материал. Обаяние истинности исчезает. Во имя чего?

...Мы в темном помещении артели слепых. Суровое военное время. Точно найденное ощущение затхлости, бедности, несчастья. Достовернейшая группа: явно не артисты, а приглашенные на съемку незрячие люди. Строгая правда, хватающая за сердце невыдуманным горем. И тут же, спустя секунды, вычурная мизансцена с движущейся камерой, перекошенные кадры, удары роковой музыки. Зачем?

Почему в одном эпизоде световая обстановка реальна и лишена «киношности», а в другом полна примитивных «драматичных» пятен и бликов? Почему вдруг начинают бежать мимо пустынных архитектурных модерн-комплексов герои, а вслед за ними и камера? Почему в одной сцене появляется вдруг рапид, а в другую вклеивается негатив?

У эклектики «Прозрения» и цельности «Чистых прудов» общее одно — задача. Ошеломить, потрясти, не дать продохнуть! Эмоционально потрясти, подавить. А мысль? Что ж — ее недостаточность этим и покрывается.

Судите сами: сегодня не найдешь, пожалуй, ни одной литературной пародии, в которой не осмеивался бы штамп «перед его мысленным взором». Конечно, примитив. Почему же он так употребим в кино? Ничего не скажешь, танковый бой в городе, пожар, ранение героя сняты в «Прозрении» изобретательно. Это и проходит (в негативе) перед мысленным взором ослепшего в бою Акбара. Но при всей эффектности изображения никуда не деться от непритязательной иллюстративности этой сцены. Оказывается, герою необходимо воскресить в своей памяти военную грозу и свое ранение, чтобы отказаться покрывать жулика. Не элементарно ли?

Вот об этом, самом главном, и необходимо говорить. У экранного времени свои пределы. Перефразируя известную истину о природе, не терпящей пустоты, можно сказать, что время, занятое нагнетанием событий или эффектов, освобождается от размышлений — и авторских и зрительских. Так сказать, оплата бездумьем за сверхэмоциональность. Ведь каждой из тех историй, что рассказаны в фильме «Прозрение», с лихвой хватило бы на полнометражную картину. И можно быть уверенным, что при несомненных способностях режиссера любая из них могла стать не просто обстоятельной, но и глубокой. А главное, явиться к нам не как данность, а как повод для анализа, размышлений. Разве не интересней разобраться в причинах (а не поводах!), толкнувших Рустама к жульничеству, чем констатировать это? Разве не лучше подробно и точно проследить судьбы Мурада и Хадычи, чем мимоходом проскользнуть мимо их драмы? Туго набитый, перенасыщенный жизненным материалом фильм оставляет после себя тягостное ощущение заведомой усложненности, прикрывающей не очень-то глубокую сущность ленты.

Не потому ли так причудливо, то текстом, то повтором кадров, связывают авторы концы с концами, а ясность не приходит? И не потому ли на смену мотивировкам приходит эмоциональный штурм зрителя? А в штурме, как известно, не жалеют ни людей, ни патронов.

Между тем хозяйкой экрана все полновластнее становится Ее Величество Мысль. Она одна может склеить негатив и позитив, столкнуть прошлое и будущее в прямом монтаже, спаять объективное с субъективным. Конечно, она не сумеет просуществовать в бесплотных прописях, ей необходима горячая кровь чувств. Но ведь высокопарное пребывание вне мысли — не жаркое чувство, а холодная риторика.

Чем серьезнее мысль авторов фильма и его героев, тем он значительнее. Думается, банальность этого вывода не так страшна, как попытки чем-либо подменить размышления на экране. Только бы они были, глубокие, острые, ясные. Это трудно. Пожалуй, всего труднее. Но это и благодарно. Потому что вместе с ясностью мысли приходит и ясность формы.

Эти заметки начались с цитаты. Закончить их хочется тоже цитатой. Из Пушкина: «С л у ж е н ь е м у з н е т е р п и т с у е т ы...»

Бор. МЕДВЕДЕВ

Рассчитываясь с прошлым

Этот кадр был снят нацистским оператором явно из окопа. Из того самого засыпанного снегом окопа, откуда с такой безнадежностью глядел немецкий солдат в очках на обледенелую сталинградскую степь, по которой мела поземка...

Не знаю, где удалось обнаружить создателям фильма «Последние письма»* этот кадр. Наверно, в вымарках, в срезках, сделанных фашистской цензурой, которые (как стало известно после того, как гитлеровский Рейхсфильмархив оказался в руках советских войск) хранились так же бережно, как и сами фильмы. Навряд ли могло увидеть экран это невольное и поразительное по своей завершенности воплощение катастрофы нацистов под Сталинградом, если в секретной установке для немецкой печати от 3 февраля 1943 года было предписано: «Героическая битва за Сталинград окончена. Газеты должны выйти без траурных рамок. На первой странице можно поместить несколько иллюстраций героического содержания. Надлежит описать эту битву в сдержанном, мужественном, национал-социалистском тоне. Настал момент, когда немецкие журналисты и писатели должны создать миф о битве под Сталинградом, миф, который даст силы грядущим поколениям немецкого народа. Полученные раны заживут, а героизм переживет века.

Разъяснение: самостоятельные комментарии запрещаются».

И нацистский миф был создан. Но в министерстве пропаганды Геббельса уже тогда лежали документы, разбивающие его в пух и прах. Документы, которые представляли собой самостоятельные и очень горькие комментарии к этому мифу. То были последние письма немецких солдат, окруженных под Сталинградом. Их обнаружили много лет спустя.

В 1962 году часть из них прочитал студент Софийского театрального института Харри Стойчев, и ему показалось, что можно сделать фильм о последних письмах солдат гитлеровской армии. О людях, которые долго верили в миф и которых жизнь, история внезапно столкнули с жестокой правдой. Он учился, повторяю, не в кино-, а в театральном институте. В его распоряжении было лишь несколько писем немецких солдат, опубликованных тогда в журнале «В защиту мира». Но мечта оказалась столь сильна, что болгарский студент разыскал иностранный журнал, напечатавший все уцелевшие письма, и с помощью товарищей перевел их на родной язык. А затем... В Болгарии был объявлен конкурс на стажировку по кинорежиссуре в СССР. Испытания выдержали двое — одним из них был Харри Стойчев. Стажируясь на «Мосфильме», будущий кинорежиссер услыхал о том, что Михаил Ромм начинает работу над документально-художественной картиной о нацизме, и вскоре стал членом съемочной группы «Обыкновенный фашизм». Через некоторое время постановщик доверил ему отбор необходимых для картины материалов из сотен тысяч метров нацистской кинопленки. Тогда же Харри показал М. Ромму последние письма немецких солдат из Сталинграда в надежде, что они войдут в картину. Однако Михаил Ильич, прочитав, сказал: «Письма потрясающие, но я их не вижу в своем фильме». Тут-то у Стойчева и у другого участника съемочной группы, вгиковца Саввы Кулиша, родилась мысль о самостоятельной ленте...

...Полузасыпанный снегом немецкий солдат в очках, в надвинутой на самые уши пилотке смотрит из окопа на сталинградскую землю.

О чем он думал в тот миг? О чем думали тысячи, десятки тысяч защитников «крепости Сталинград», как величали в нацистских сводках окруженную советскими частями Шестую армию?

Об этом и хотели языком кинодокументов рассказать Харри Стойчев и Савва Кулиш. Им стала известна история последних солдатских писем, отправленных на последнем самолете, вырвавшемся в конце января 1943 года из Сталинградского «котла». Они узнали, что по приказу фюрера самолет был посажен в Новочеркасске и все семь мешков с почтой реквизированы. Конверты были вскрыты, имена уничтожены, а письма, классифицированные по содержанию и тону, переданы печатной службе армии как основа будущей документальной книги о Сталинградской битве.

Главари «третьего рейха» надеялись, что последние письма солдат Шестой армии, которых Гитлер называл сталинградскими гренадерами, прибавляя, что выше этого звания у него нет, оправдают невиданное в истории войн

---

* Авторы сценария и режиссеры Х. Стойчев, С. Кулиш. Оператор В. Жанов. Звукооператор С. Минервин. «Мосфильм». Третье творческое объединение, 1965.

поражение. Однако характер писем был недвусмыслен. Бюро военной информации статистически установило падение духа армии. Издание книги срочно приостановили. На корректуре Геббельс начертал: «подлежит уничтожению». И тираж действительно был уничтожен. Но сохранились копии писем, обнаруженные два десятилетия спустя...

Эту историю рассказывает в прологе художественный руководитель картины М. Ромм, передав затем слово Михаилу Ульянову, читающему письма: неизвестного солдата — неизвестной корреспондентке, сына — отцу-генералу, актера — жене, офицера, оставшегося верным национал-социализму,— семье, обывателя — жене, пианиста — любимой...

Это разные письма разных людей, но их (за исключением офицерского послания) объединяет одно: расчет с прошлым.

Перед лицом невиданной катастрофы, перед лицом смерти «солдаты фюрера» забыли о страхе перед начальством, перед гестапо. Они задумались над тем, о чем раньше не думали, не помышляли.

Это леденящее раздумье, это крушение иллюзии, это прозрение перед концом с удивительно трезвой и суровой силой мысли передает Михаил Ульянов, об исполнении которого хочется сказать словами поэта: «Мое мастерство — избежать мастерства».

До Ульянова в роли диктора в «Последних письмах» сменилось семь исполнителей. Семь известных столичных актеров. Молодые режиссеры не нашли с ними общего языка, потому что все они пытались играть, а Стойчев и Кулиш мечтали об артисте, который смог бы просто прочитать эти потрясающие документы. Они ждали исполнителя, который бы принес не актерское, а человеческое волнение. Ульянов — единственный из кандидатов,— перед тем как дать согласие, попросил для ознакомления не только свой, дикторский, текст, а все письма солдат из Сталинграда. Читая эти послания, смотря смонтированный материал, он уловил главное в замысле авторов ленты. Они меньше всего собирались инсценировать последние письма солдат из Сталинграда. Им была существенна судьба нацистских солдат не только в миг трагического конца Шестой армии.

В дни двадцатилетия победы над фашизмом в ГДР была выпущена книга воспоминаний бургомистра Дрездена Гельмута Вельца, командовавшего саперным батальоном под Сталинградом. Кадровый офицер, взятый советскими войсками в плен на Волге и ставший активным участником национального комитета «Свободная Германия», перебирает день за днем сражение, которое нельзя «сравнить ни с чем» из того, что довелось испытать нацистскому солдату. Он искренне и мужественно признается, как мучительно и долго спадала с его глаз пелена, каким тяжким путем приходил он к познанию правды!

Не знаю, известна ли была авторам «Последних писем» эта книга. Возможно, что и нет. В СССР она вышла тогда, когда фильм был уже закончен. Но, думая о судьбе тех, чьи последние письма из Сталинградского «котла» легли в основу ленты, невольно вспоминаешь название книги Гельмута Вельца: «Солдаты, которых предали».

Как уже говорилось, Х. Стойчева и С. Кулиша занимала не одна лишь судьба преданных командованием, приказывавшим под угрозой расстрела «держаться до последнего патрона, до последнего человека», солдат Шестой армии. Солдат, которые, пользуясь выражением Г. Вельца, «сидят списанными на этом пятачке, можно сказать, живыми в собственной могиле и теперь воспоминаниями, словами, резкой критикой воскрешают пережитое, не скупясь на сильные выражения».

Свою задачу режиссеры, в отличие от Г. Вельца, могли сформулировать так: «Люди, которых предали, люди, которые позволили себя предать». Авторы фильма не располагали ни биографиями своих героев, ни их фото, они даже не всегда знали их имена. Но, читая короткие, трагические послания, они ясно увидали жизненный путь этих людей, предначертанный Гитлером, Геббельсом, Леем. Они прочитали их судьбу в кадрах нацистской хроники. Режиссеры попытались взглянуть на эту хронику как бы глазами тех, кто оказался в Сталинградском «котле». И если у Франка Капра, у Сергея Юткевича — основоположников документальных антифашистских фильмов, если у Лейзера, Торндайков и Ромма фигурируют наиболее гротескные, поражающие воображение нормального человека кадры фашистских парадов, приветствий фюрера, наиболее зловещие физиономии гитлеровских вояк, то сюжеты, отобранные Х. Стойчевым и С. Кулишем, порой дышат некоей патриархальностью. И от этого они становятся еще обличительнее, обнажая изнутри распорядок приличной, будто естественной, нормальной жизни, установленный нацистами для обитателей «третьего рейха».

Но режиссеры заставляют своих корреспондентов «вспоминать» не только идиллические картинки домашнего житья-бытья.

Вот как комментируют они письмо солдата, напоминающего жене:

«Раньше ты всегда видела во мне обывателя. Я должен в какой-то мере согласиться с тобой...»

Страница из семейного альбома: две женские головки на открытках.	«Когда, я, например, клал в карман свой завтрак. Точка. Два куска хлеба.
Фотография: повешенные.	Два куска хлеба лежали справа.
Страница из семейного альбома.	Точка. Два куска — слева.
Фотография: немец стреляет в затылок мужчине, сидящему на краю ямы с расстрелянными.	
Страница из альбома: женская головка и букет цветов.	Точка. Сверху я клал
Отрубленная женская голова на земле.	яблоки.
Страница из семейного альбома.	Точка.
Две женщины бросают женский труп в яму.	— И поверх всего —
Фотография: ряд повешенных.	тире. Термос.
Страница из альбома: актеры с гитарой и детская головка.	Точка. Термос должен был лежать наискосок на яблоках, запятая...
Трупы людей в поленнице дров.	чтобы не растаяло масло на бутербродах...
Страница из семейного альбома.	Точка.
Фотография: семья немцев с книгами вокруг стола.	Это было, как говорил всегда дядя Герберт, глубокомысленное время.
Укрупнение фотографии: молодой юноша с книгой среди семьи.	Точка. Сегодня я уже больше не обыватель.
Солдат в пилотке приветственно машет рукой, стоя подле группы повешенных.	Точка. Посмотрела бы ты, запятая, как я отправляюсь на «работу».

Многим фильм кажется сложным. Это естественно. Режиссеры не стремились, да и, вероятно, не смогли бы проиллюстрировать содержание каждого из последних писем. Рассказывая о падении «крепости Сталинград», они пошли необычным, сложным путем. Они не стремились вновь напомнить во всех деталях потрясающую, но процитированную уже в десятках фильмов хронику разгрома фашистских войск (хотя и не могли отказаться от таких броских, кричащих кадров, как бредущий в толпе пленных через Волгу солдат в огромных соломенных ботах, с перехваченной полотенцем физиономией, с одеялом на плече и огромным портфелем в руках). Под текст писем создатели фильма решили «подкладывать» не столько кадры, впрямую подтверждающие сказанное, сколько картинки быта жителей «третьего рейха»: семейные обеды, ярмарки, хронику жизни тыла, где сохранилось все, как было в «мирные» времена, хронику победного марша нацистской армии по Европе. В фильме эти кадры призваны показать трагедию солдат «третьего рейха» в контрапункте изображения и текста. Показать истоки этих заблуждений. В свете этих воспоминаний горькие признания людей, прозревших только перед смертью, звучат еще драматичнее, острее. Так сложность построения фильма оборачивается простотой, ясностью мысли. И «Последние письма» немецких солдат из Сталинграда доходят до адресата, до людей 1966 года, обличая войну, обличая фашизм, не сложивший оружия и в наши дни, о чем свидетельствуют хотя бы включенные в фильм признания западноберлинских школьников. Эти юноши в июле 1965 года провели свои каникулы в частях бундесвера и написали по просьбе журнала «Штерн» сочинения на тему «Самый счастливый день каникул», в которых можно прочитать: «Когда мне дали подержать автомат, я вдруг почувствовал себя совсем другим человеком, я почувствовал, что могу с автоматом в руках завоевать всю Россию. Я был вне себя от радости».

Монтажных картин, обличающих нацизм, в последние годы создано немало. Картин очень интересных, подлинно художественных, показывающих и страшное, и нелепое, и обыденное, и кричащее в действительности «третьего рейха». Но в этой маленькой трехчастевой ленте есть нечто свое. И поэтому новое. Молодые режиссеры как бы прикасаются вплотную к трагедии немецкого народа. Текст, идущий за кадром,— это подлинные признания людей, которых судьба, история поставили на ту грань, когда они были вынуждены обернуться на себя. И действительно, есть трагизм в этих письмах, написанных как бы по ту сторону жизни (мало кто из них надеется уцелеть) и по ту сторону своих заблуждений.

И тут авторы прибегают к столь часто встречающемуся в современном искусстве приему остранения. Они остраняют свой документальный материал не только так, как в приведенном отрывке, где изображение с жестокой иронией комментирует текст «письма обывателя». Они прибегают к неожиданному ходу, поворачивая знакомую тему незнакомой стороной.

Я полагаю, что известный советский композитор был крайне изумлен, когда два молодых режиссера, два дебютанта, решительно отвергли написанный им траурный марш для фильма о последних письмах немецких солдат, окруженных под Сталинградом. Его удивление, наверно, еще возросло, когда режиссеры признались, что марш, по их мнению, превосходен, он прямо-таки берет за душу... и потому они никак не могут включить его в свой фильм. Более того, они решили вообще отказаться от какой бы то ни было заказной, специально написанной музыки.

Как будто частность. Не такой уж обязательный факт из истории рождения фильма. А за ним раскрывается многое в замысле этой документальной ленты.

Работая с М. Роммом над «Обыкновенным фашизмом» и смотря изо дня в день в течение полутора лет кинохронику «третьего рейха», Стойчев и Кулиш с особой остротой ощутили особенность фашистских траурных маршей, парадов и пышно обставленных, точнее, поставленных церемоний похорон нацистских героев. В этих траурных маршах, в этих тщательно продуманных и тщательно срепетированных церемониях звучали не столько человеческая скорбь, боль, сколько парадность, помпезность.

Помпезность, фанфарность, лицемерие нацистской пропаганды, ловко играющей на национальном чувстве немцев, пытались передать авторы в своем фильме. Естественно было ожидать, что авторы фильма отказались от специально написанной музыки в пользу музыки документальной, той, что сопровождала жизнь обитателей «третьего рейха»: маршей, солдатских песен, модных шлягеров. Это так и не так. К примеру, кадры нацистских парадов создатели ленты сопроводили классической музыкой Альбинони, жившего в восемнадцатом веке. Эта вольность как бы оправдана тем, что речь идет о письме пианиста.

Нацистские парады мы не раз видели на экране и грозными и гротескными. Они сопровождались, как правило, стуком сапог, громом военных маршей, выкриками военных команд. Но от светлой, как бы плывущей музыки Альбинони знаменитый прусский гусиный шаг вдруг потерял свою материальность. Мы видим, как в такт опускаются сапоги на брусчатку, как вьется из-под них пыль и как она оседает на кителя, и в то же время весь этот мир парадов, прусского шага, беспрекословного подчинения вдруг теряет свою непреложность, становится призрачным, уже беззвучным, умершим. Таким еще живым, но уже умершим, отодвинутым в безвозвратное прошлое оказался он для солдат Шестой армии, окруженных в снежной степи под Сталинградом.

Там, где ожидаешь услышать ритмический грохот сапог, звучит плывущая, просветленная мелодия, и от этого мы пронзительно слышим тишину этого уже ушедшего в прошлое марша нацистов.

Такое же чудо совершает музыка в заключительной части картины, где нет уже никакого текста. Прощальные слова все сказаны. Все сказано. И тогда режиссеры дают без комментариев отрывки из популярных в «третьем рейхе» культурфильмов о спорте инвалидов. Эти кадры — словно кем-то нарочно придуманная жестокая метафора, чтобы выразить трагедию человека в «третьем рейхе». Когда нацистские операторы снимали эти эпизоды, они считали, что снимают нечто жизнеутверждающее, мажорное, оптимистическое. Синее небо, яркое солнце, зелень стадионов, блеск воды — все обычные принадлежности нацистских спортивных лент. Соревнования в плавании, в метании диска. Скачки. Слалом. Только спортсмены — без рук, без ног, с культями, какие-то человеческие обрубки. Это действительно чудо воли и в то же время в этом есть нечто подавляющее своей чудовищной противоестественностью.

Режиссеры доводят метафору до логического конца, вмонтировав сюда кадры из знаменитой «Олимпии» Лени Рифеншталь, где на стадионе хилый Адольф Гитлер и оплывший жиром, самодовольный Геринг жадно и увлеченно следят за состязанием этих искалеченных людей, посланных ими на убой.

Режиссеры, верные логике, доводят мысль до конца: люди, которых посылали на мировую бойню, радостно шли на это. А музыка, классическая музыка, совершает чудо преображения, которое может совершить только музыка. Она вносит как бы новую систему отсчета, напоминая о том идеальном, человеческом, что было доведено до такого чудовищного противоречия и несовместимости в этих мажорных кадрах радостно-состязающихся инвалидов войны.

Рядом с историей людей, так долго заблуждающихся, творящих жестокости и прозревших лишь на грани смерти, здесь возникает тема утраченных человеческих возможностей. Ведь все эти солдаты были людьми и могли стать иными. И точно так же, как на экране, возникают искалеченные, изуродованные нацизмом, преступной войной молодые тела, так и в последних письмах солдат окруженной Шестой армии обнажаются искалеченные, изуродованные, обрубленные нацизмом души.

И это-то и есть гуманистический смысл и подлинный эпилог фильма.

...Не потому ли так врезаются в память кадры с немецким солдатом в очках, так горько и безнадежно смотрящим на обледенелую сталинградскую степь из засыпанного снегом окопа?

Г. КОЗИНЦЕВ

Глубокий экран

КОНЕЦ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Мой рассказ доходит до поры, когда заканчивается целый период советской кинематографии. Разумеется, концы и начала в искусстве — понятия относительные: нередко они так сплетаются, что трудно определить, где завершается прошлое, а где — первые шаги будущего.

Тогда многое пробовалось впервые и многое пробовалось в последний раз.

В фильме, о котором пойдет речь, все так переплелось, что отделить одно от другого непросто. Следует разобраться в событиях последовательно и хладнокровно. С такими добрыми намерениями я не раз принимался за главу, но, написав лишь несколько страниц, бросал их в корзину.

Внешний порядок приводил только к путанице, а последовательный разбор фактов вовсе обессмысливал их значение. Из рассказа исчезало главное — время.

Это время, казалось бы, отошло в прошлое, а по срокам кинематографической истории даже в далекое прошлое, однако память о нем все еще не приобретает покойного и академического характера. Куда там!.. До сих пор сталкиваются крайности оценок, непримиримость отношений. И обычно, если разговор заходит о 20-х годах — он становится жарким.

Кинематография тех лет представляла собой опытное поле. Милостей от природы не ждали. Чего только с чем не скрещивали!.. Чудом, буквально в мгновение (что такое для искусства год?) появлялись цветы небывалой яркости, но иногда так же мгновенно они чахли, даже не успев как следует распуститься. Случалось и по-иному: из причудливых, казалось бы, нежизненных форм через годы образовывались стойкие виды: ими потом торговали в лотках на каждом углу, а тогда первые всходы чуть не выпололи, приняв за сорняки и чертополох.

Некоторые «неудачи» (что понимать под этим словом?) надолго оплодотворяли экран; иные «удачи» (это определить проще) почему-то не переходили за пределы одного фильма. Именно в тот период трудились режиссеры, авторы единственной интересной работы. Фильмы, пользовавшиеся мировым успехом,— «Турксиб», «Голубой экспресс»— не имели, к сожалению, продолжения, не развились в следующие удачи.

Причиной не являлась туманность задачи. Напротив, мало когда на словах все представлялось настолько ясным. Уверенно провозглашали цель (самую нужную), способы подхода к материалу (совершенно научные), утверждали новую эстетику (теоретически неоспоримую).

«Эксперимент, понятный миллионам»,— писал Эйзенштейн о постановке «Старого и нового». Фильм при выходе вряд ли был доступен даже сотням.

Но время шло, менялись вкусы. И вот, кажется, уже сто лет минуло с тех пор, как Эйзенштейн причислен к классикам. За что же признали его единогласно, во всех странах, где смотрят фильмы, первым, лучшим из кинорежиссеров? За прославление сепаратора?.. Нет, это и теперь вряд ли оценят. Может быть, за то, что открыл он основы кино как искусства?.. Такое утверждение, пожалуй, в какой-то части более верно. Однако часть эта сама по себе не главная. Существеннее иное: он выразил революцию

Главы из книги. Продолжение. Начало см. в № 4 и 6 за 1966 год.

в кино и этим совершил революцию кино. В особое время он начал трудиться: только начинался новый век, пора величайшего обновления. Вот почему годы, о которых идет разговор, оказались такими плодотворными и в кино. Тогда по декадам менялся не репертуар кинотеатров, а само понятие кинематографии. И вот почему выход нового фильма нередко вызывал бурю.

Наш фильм, кажется, вызвал целый ураган.

С чего же все-таки начать рассказ о нем?.. Попробую, как делается иногда в сценариях, начать с конца.

Передо мной раскрытая папка: вырезки из газет и журналов, анонсы кинотеатров (в рассказе о прошлом обычно добавляют «пожелтевшие», а эти почему-то сам черт не берет, не желтеют), статьи, рецензии... Впрочем, рецензии не то слово, скорее это напоминает стенограммы яростных речей, торопливую (не правленную еще ораторами) запись бешеного спора, неразборчивую скороговорку, выкрики с мест, общий шум, переходящий в скандал, свалку, драку... Такое случается не на художественных дискуссиях, а на стадионах, когда озверевшие болельщики прыгают на поле, свистки, милиция...

Даже объявления о выходе фильма ни на что не похожи. Старый консерватор кинопрокат вдруг размахивает руками и вопит каким-то не своим голосом:

За или против! *Ставим на голосование!*

картины

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Вы можете быть против, но посмотреть картину вы должны!

Выдержки из критики:

«...Картина вредна. Ее нужно не допускать в рабочие клубы. Нужно организовать общественный суд над картиной и над авторами, которые надглумились над героическими страницами революционной истории французского пролетариата».

«...«Новый Вавилон» решительно порывает со старой привычной формой исторических фильмов, и первая его заслуга в том, что в нем революционная тема воплощена в достойной ее смелой революционной форме. Эта форма, порвавшая с рабским протоколированием внешних событий, дала возможность в картине вплотную приблизиться к научному пониманию истории».

«...Все это дано так неубедительно, фальшиво и пошло, что всякий социальный смысл для зрителя пропадает».

«...Глубокие исторические обобщения, непосредственный марксистский анализ истории».

Таковы полюсы общих оценок. Примеры подобной же крайности мнений можно умножить до размеров толстого тома. Поражают не доводы, а накал страстей. Выступали не только лица, но и целые коллективы. На фильм обрушились работники Агитпропа, КИМа, защищал РАПП (первой стояла подпись А. Фадеева); рабочие железнодорожного депо признавали «Новый Вавилон» непонятным, коллективу ткацкой фабрики картина понравилась. «Комсомольская правда» раскритиковала, газета ленинградских комсомольцев «Смена» иллюстрировала номер только лишь нашими кадрами, призывала: смотрите этот фильм!..

Газеты нескольких городов завели специальный отдел: «За и против «Нового Вавилона».

Различными были не только общие оценки, но и понимание художественной формы.

«Это мастерство живописных, неподвижных кадров, не связанных между собой непрерывным движением...» (Б. Алперс).

«Новый Вавилон» — чисто стиховые образы, метафоры... таковы новые средства этой кинематографической оды» (Ю. Тынянов).

Даже смысл одного какого-нибудь отдельного эпизода понимался совершенно противоположно.

«...А чего стоит пошлейшая сцена... когда парижские рабочие не находят другого способа агитации среди солдат, как посылка к ним жен и матерей для соблазна их всякими непристойными телодвижениями».

«...Сцена эта одна из сильнейших и правдивейших в картине. Жены и матери рабочих, желая задержать пушки, которые хотят увести версальцы, поят солдат молоком и шутят с ними. Это правдоподобно, это убедительно, тем более что авторы картины подобрали хороший типаж, дающий живых работниц, а не плакатных фальшивых красавиц».

Масло в огонь подлила специально сочиненная музыка: в жалобных книгах многих

кинотеатров в дни демонстрации фильма обнаружилась возмущенная надпись, будто занесенная одним и тем же человеком: сегодня дирижер оркестра был пьян!..

Обсуждение фильма длилось неделями: свободных мест в зале не бывало, люди стояли в проходах. Появились лидеры противоположных групп. Сценарист Б. Бродянский и кинокритик Ю. Кринкин вели между собой ожесточенные бои; режиссер П. Петров-Бытов выступил с целой программной статьей. Тему спора теперь уже трудно понять — «Танька-трактирщица» или «Новый Вавилон»?.. Множество людей настойчиво утверждали обязательную необходимость следовать по пути или одной, или же другой ленты. Критики шли стенкой на стенку.

Мне почему-то запомнилось, как в пылу спора кричал Эрмлер:

— Предлагаю предыдущего оратора не считать оратором!..

На одной дискуссии так поносили фильм, что слова очередного выступающего —«нет, товарищи, я с вами не согласен, есть в картине и хороший кадр»—показались мне солнечным лучом во мраке ночи: хоть один путный кадр все-таки отыскался.

— Это кадр,— продолжал оратор,— где роют могилу. Вот если бы положить туда режиссеров...

Дирижеры кинотеатров организовали свои обсуждения: композитора ругали нахалом, обвиняли в незнании оркестровки. Здесь дело быстро пошло на лад: вернулись к тем же попурри, что исполнялись до этого.

В самой ленте заключалось, очевидно, нечто настолько противоречивое, что могли появиться оценки, казалось бы, исключающие одна другую уже по политическим причинам.

«Картина представляет собой схематический монтаж красивых кадров-гравюр,— возмущался один из московских рецензентов,— живопись, эстетно-салонная устремленность авторов картины бьют в глаза».

Американскому рецензенту било в глаза иное.

«Новый Вавилон» был слишком близок по материалу, чтобы его смотрели спокойно,— писали в прогрессивном американском журнале после демонстрации фильма в Голливуде.— Москва — это Москва, но Париж — почти та же Америка... Все это чересчур близко к дому: лица начинают казаться знакомыми... Было подано не менее семи жалоб, некоторые отличались диким озлоблением. Они исходили от влиятельных патриотических обществ, известных добрым обычаем взрывать дома иностранных рабочих, умиравших от голода. Стало известным, что такие важные личности угрожали «художественному кино» расследованием, признали «Новый Вавилон» развращающим, разрушительным, опасным» (Experimental Cinema», 1929, № 3).

Годы не внесли ясности.

«Новый Вавилон» носил «формалистический характер»,— утверждал 21-й том («Козинцев») Большой Советской Энциклопедии; режиссеры «правдиво показали на экране события Парижской коммуны»,— опровергал 50-й («СССР. Театр и кино»).

«Произведение, к которому невозможно подобрать какую-либо классификацию,— написано в каталоге юбилейной выставки Парижского музея современного искусства и французской синематеки,— хотя фильм непрерывно заставляет вспоминать о Домье, трудно говорить о его реализме. Еще менее того можно счесть фильм формалистическим... «Новый Вавилон»— это Парижская коммуна, рассказанная людьми, некогда громоздившими баррикады русской революции 1905 года.

...фильм небывалого ритма, единственная кинематографическая транскрипция хореографии... он создан как подлинный балет, неустанно воскрешающий в памяти красочные образы великих русских балетов, самые страстные, переполненные самыми бурными ритмами, характерные для первых сезонов русского балета...»

Я привожу эти отзывы не с целью опровержения отрицательных или же согласия с положительными. Никогда во время работы над книгой не появлялась у меня охота возобновлять старые споры. Иное представляется важным: крайность мнений, странность сопоставлений. И пусть не подумает читатель, что я утрирую типаж критиков или же создаю эффектные контрасты подбором цитат. Было и похлеще. Чего только не было!..

Но именно в этом накале споров, бешенстве, пристрастии и заключается, как мне кажется, живая частица времени. Того времени в кино, когда показывали революцию так, что можно было говорить о «кинематографической транскрипции хореографии», и когда такая «хореография» не мешала реак-

ционерам увидеть революционную природу советского фильма.

Теперь хотелось бы вернуться к началу.

Мы трудились в кино уже целых четыре года. Отжили свой шумный и недолгий век балаганные агиткарнавалы в голодуху, «урбанизм» и «американизм», сочиняемые в освещенной коптилкой комнате у дымящей «буржуйки». Неистовые погони Сеннета и мелодрамы Гриффита утратили для нас свое очарование. Плакат перестал казаться «самым революционным», «самым современным».

Уже вечность, как нет ни коптилок, ни «буржуек». Ушел в историю военный коммунизм, Октябрь отпраздновал свое первое десятилетие. Советское кино прогремело на весь мир «Броненосцем «Потемкиным», «Матерью», «Концом Санкт-Петербурга».

На студиях уже работали люди одного поколения. Определялось оно не возрастом. Общей была ненависть к натурализму, смелость поисков революционной образности.

Новые режиссеры (ни специального образования, ни опыта) приходили в кино 20-х годов, как к себе домой, хотя в парадную дверь киностудий их не пускали.

У них была легкая и веселая походка.

Отличить их было нетрудно. В этом случае старое театральное правило: короля нельзя играть — себя не оправдало. Ведь, согласно правилу, сперва должны кланяться сановники, трепетать окружающие, а потом, ничем внешне не примечательный,— пусть войдет «король». Только тогда его узнают.

Попробовали бы вы не заметить этого человека!.. Был он ни на кого не похожим. Гордо посаженная голова, прямой взгляд, загорелое лицо — как бронзовая скульптура. «Звенигора» поразила нас всех. Казалось, что экран разнесет на части: как вместить бедному полотняному четырехугольнику напор такой выдумки. Целый мир, никому не известный, ни на что не похожий, с собственным своим юмором и пафосом, вдруг разом ожил, зашумел, раскинулся на все четыре стороны света. Величавые украинские песни, грязь окопов первой мировой войны, легенды гражданской, самая что ни на есть быль и самые что ни на есть сказки перемешались, понеслись гоголевским вихрем.

Пришел Довженко.

«А в это время...» — как писалось в титрах немого кино — в Грузии на мосту шла киносъемка: в Куру бросали чучело.

Прохожий — веселый и юный забулдыга-поэт, имевший обыкновение вопить свои заумные стихи с дерева на Головинском проспекте,— остановился. Недолго размышляя, он предложил прыгнуть в реку вместо чучела.

Так прыгнул в кинематографию Николай Шенгелая.

Потом в Тбилиси под открытым небом праздновали на торжественный манер именины любимой артистки. Какими только превосходными сравнениями не украшались тосты в честь Наты Вачнадзе.

Никем не примеченный, Шенгелая перелез через забор.

После особенно цветистой речи в честь «жемчужины Грузии» попросил слова непрошеный гость.

— Когда я буду режиссером,— начал он,— Вачнадзе не будет сниматься у меня даже в массовке...

Ната вскочила.

Нахала уволокли.

В «Элисо» — первом же фильме Шенгелая — открылся большой национальный талант: народный эпос ожил в мощи пейзажей, картинах горя и гнева горцев.

Главную роль в одной из следующих работ играла Ната Вачнадзе; она стала женой Шенгелая.

В новых фильмах многое еще не получалось, но были во всем размах замысла, дерзость замаха.

Одним из руководителей Госкино был назначен тогда П. Бляхин, старый большевик-подпольщик, участник вооруженного восстания 1905 года, сценарист одного из лучших приключенческих фильмов «Красные дьяволята».

Новый руководитель сразу же вызвал нас в Москву. Не успели мы с Траубергом занять места в еще толком не обжитом кабинете, как Бляхин сказал, что пора нам браться за настоящее дело; есть для нас материал — нужный, интересный:

Парижская коммуна.

Решение было принято нами обоими, не сговариваясь, без обсуждения, немедленно. Это было как раз то самое «настоящее дело», по которому мы стосковались.

Нам уже были ясны грехи «СВД» — детские увлечения эффектами мелодрам, романтической бутафорией. Пришло время трудиться всерьез. Никаких пристроек к под-

линной истории. Только сам исторический материал. Диалектика исторического развития, без сценарных ловкостей, сама завяжет драматургические узлы, образует эпизоды, выдвинет героев — представителей классов.

Никакого баловства, выдумок, сочинительства.

Мы засели за Маркса.

Однако в политических произведениях открылась для нас не только закономерность возникновения и гибели первой диктатуры пролетариата. Сам способ изложения — гневная речь и сарказм революционного памфлета — оказался необыкновенно близким к художественной форме, которую тогда искали в кино. Схватка классов нередко олицетворялась у Маркса обобщениями, сгущенными до метафор.

«Лавка всполошилась и двинулась против баррикады, чтобы восстановить движение, ведущее с улицы в лавочку» («Классовая борьба во Франции»).

Это была не только характеристика июньских событий, но и буквальные образы, куда более близкие тогда кинематографистам, чем психологические характеристики.

Литературные эпитеты легко становились и зрительными; это была эпоха расцвета карикатуры: Луи Филипп, превратившийся в грушу, фигуры Домье с большими головами на маленьких туловищах, Робер Макер, звери-люди и люди-звери Гранвилля, герои неисчислимых «физиологий» — все это, несмотря на преувеличенность черт, казалось жизненным, реальным. Карикатурные листки наводняли Париж, а сейчас они были перед нашими глазами: неисчислимое множество острохарактерных, зловещих, нелепых, причудливых, невероятных фигур.

Попробуйте усомниться в реальности Робера Макера!.. Сто один лист Домье, как фильм в сериях, рассказывает о все новых и новых подробностях его великолепной деятельности. И вот герой Фредерика Леметра уже перешел к Герцену, Гейне, Марксу... Кто же может быть живее, чем этот прохвост с черной повязкой на глазу, расчесывавший себе бакенбарды кинжалом?..

Нам казалось, что мы прилежно изучаем материалы. Со всей строгостью, чтобы избежать прошлых грехов, ограничиваем себя пределами политики и истории. Но образы уже начинали свое существование. Художественный труд не удается членить по частям. Первый же контакт с материалом вызывает обычно пристрастие к каким-то его сторонам. Отбор совершает не только разум, но и чувство.

На материал неминуемо переносятся собственные вкусы, в нем отыскиваешь (бессознательно) «свое», то, что тебе как художнику «по шерсти».

Однако на этом процесс только начинается. Материал не пассивен: он воздействует, воспитывает. Границы «своего» расширяются.

Фильм, по счастью, образовался не только в кругу привычных представлений. Группу кинематографистов командировали за рубеж для знакомства с кинотехникой Европы. Эрмлер, Москвин, Еней и несколько работников кинолаборатории направлялись в Берлин; нас с Траубергом и кинооператором Е. Михайловым вписали в командировку в Париж.

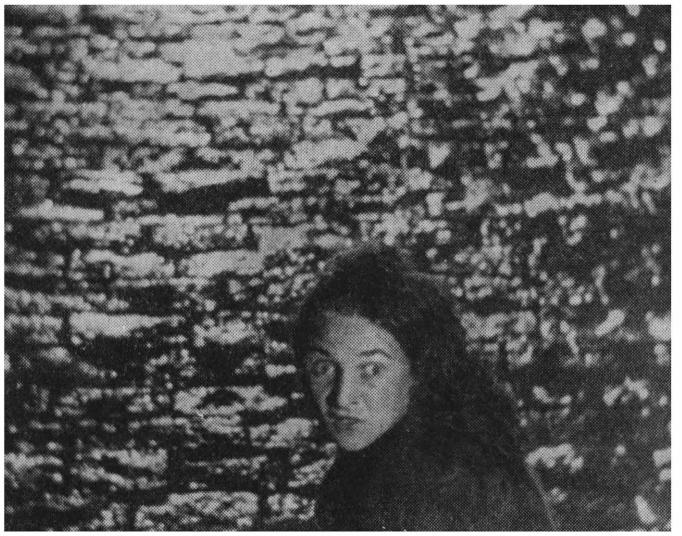
«Граница» — теперь понятие обыденное: недолгий полет (где она там внизу, граница?), проверка паспорта, поворот турникета — другое государство. В 1928 году граница являлась для путешественников буквальным понятием, как бы толстою чертой, проведенной по полю, до нее предстояло долго добираться, маяться подле нее, как томились в старину у полосатого шлагбаума, поджидая команды: «Подвысь!..»

А потом разом, без постепенных переходов мир менялся до неузнаваемости.

За окном вагона остались Негорелое, красноармеец-часовой, столб с государственным гербом Советского Союза. Первая ночь в кромешной тьме другого мира. Фонари в поле: жандармы из буржуазной Латвии (или прошлого столетия?) в опереточных мундирах занимали вагон. На пограничной станции выволакивали вещи, рылись в чемоданах, с пристрастием изучали паспорта.

Шуцманы в лакированных касках — перед Эйдкуненом, новый осмотр, бесконечная проверка паспортов.

Берлин — огромный, совершенно чуждый. Круговорот толпы в слякоти и гари метро, яруса многоэтажных магазинов, спрессованная трясучка дансингов, киностудия во весь цепелинный ангар (Штаакен); мертвый неоновый свет, типажи Георга Гросса за столиками ночных ресторанов, на перекрестке каждой улицы; потоки материй, леса страусовых перьев, стада голых герлс в «мюзик-холле» (ничего похожего на то, что пред-



«Новый Вавилон». Луиза — Е. Кузьмина

ставлялось! Скучно, безвкусная роскошь). В Париже — премьера «Бен Гура». Во время сеанса спускают огромный экран; бегут колесницы (через много лет — все изменилось в мире, но в Канне опять: огромный экран, колесницы «Бен Гура»).

Отвлеченные понятия неожиданно оказались людьми. Особняк владельца Штаакена; маленький уродливый человек живет один во множестве комнат, совсем молоденькая хорошенькая артистка на неведомом амплуа в этом доме; подлинный Гольбейн над камином... Боже мой, да ведь это живой капиталист, тот самый, кого я прежде знал только по плакатам РОСТа... Эмиграцию — настоящую, реальную — можно увидеть в маленькой пивной на окраине. Человек (за пластинками с его песенками охотятся у нас любители) расспрашивает меня о Москве и Ленинграде, у нас — общие знакомые, а потом он ставит кружку с пивом на мраморный столик, подходит к пианино и поет среди шума и дыма про «банановo-лимонный Сингапур».

Пройдет много лет, его дочь сыграет у меня Офелию.

Зарубежные впечатления, особенно самой первой поездки, во многом зависят от людей, с которыми встречаешься. В Париже все оказалось как-то ближе, человечнее. Илья Эренбург водил нас по старым рабочим кварталам. Его «лейкой» я снимал все, что может потом пригодиться. Теперь я разыскал эти сотни снимков. Меня, очевидно, интересовали не детали будущих павильонов (мы располагали дома отличными материалами), а исходные точки ассоциаций. Хорошо думать о работе, находясь в ее реальном мире. По-особому, вероятно, думалось у этих обшарпанных стен с подтеками плесени и вековой грязи, с жалюзи на окнах и жестяными вывесками на кронштейнах. А вот букинист: я задаром купил у него литографии, выпущенные Коммуной, неожиданно отыскав их в папке, а потом пошел дальше по берегу Сены...

И литографии и эти крохотные снимки соединяются в общее ощущение города, времени.

Нам удалось поработать в музеях, побывать во всех местах действия.

В крохотной квартире мы узнали своего человека, он был своим для всех нас, советских кинематографистов,— Леон Муссинак.

У нас появились и друзья—французские кинематографисты: молодые Ренуар и Кирсанов. При их содействии удалось даже снять необходимые кадры: химер над городом, панорамы старинных улиц; наклонив при съемке камеру набок, изобразили падение Вандомской колонны.

Подумать только, мы стояли на «тех самых» булыжниках, снимали кадры фильма о Коммуне, а ажан в накидке следил, чтобы толпа не налезала на кинокамеру.

Стертая фраза «как бежит время» оживает, приобретает смысл, когда сопоставляешь даты. В Париже я, вероятно, не раз проходил мимо маленькой игрушечной лавки подле вокзала Монпарнас. Жаль, что я не купил у старика с седой бородкой клинышком какого-нибудь ситцевого Полишинеля. Это была бы хорошая память: игрушками и шоколадками торговал там тогда Жорж Мельес.

Теперь пора было браться за дело: мы не только узнали этот мир по книгам и литографиям (моя комната стала филиалом музея быта эпохи), но и ходили по улицам, где жили наши герои, стояли подле стены кладбища Пер-Лашез. Той самой стены.

Все стало объемным.

А может быть, вернее сказать, точно ощутимым?.. Ощущения способны уплотняться, сгущаться до определенной степени, приобретая особую форму. Как это ни покажется странным, ведь речь идет о немом кино,

кинематографические образы возникали тогда более похожими на музыкальные, нежели на драматические.

Эпизоды образовывались в сгустке чувств и мыслей, как части зрительной симфонии. Каждую из них отличал прежде всего характер эмоциональности, ритм. Зловещее скерцо краха Второй империи; медленное и скорбное анданте (осада Парижа); радостная тема освобождения (Коммуна); бурная мелодия борьбы; реквием конца. Так постепенно появлялись очертания замысла.

Однако пленке не было никакого дела до аллегро и анданте. Она знала только свое: шестнадцать моментальных фотографий, снятых в течение одной секунды, проектируемых с той же скоростью на полотняный четырехугольник, имитируют жизнь. И все. Какую жизнь?.. Ту самую, что имитируют артисты перед объективом кинокамеры.

Но ведь имитация (да еще двойная!) никогда не становится искусством. Особенно гнусны машинная подделка «как в жизни», фотографический лубок.

Горький вспоминал, как Чехов не любил граммофона:

— Да они и говорят и поют, ничего не чувствуя,— объяснял Антон Павлович,— и все у них карикатурно выходит, мертво.

Ленты вроде «Таньки-трактирщицы», которую наиболее яростные критики противопоставляли «Новому Вавилону», и были, как нам казалось, видом зрительного граммофона. Стоило ли отбирать у купца Ханжонкова кинокамеру, чтобы заменять лишь сюжеты съемок? Натуралистичность, безличие фотографии умерщвляли саму возможность искусства.

Пленку нужно было заставить «чувствовать». Только преодолев сопротивление материала — бездушие техники,— полотняный четырехугольник мог стать экраном.

Начались съемки.

С помощью искусства Енея «Аквариум» вернулся к своему прошлому. В саду засветились гроздья матовых шаров между деревьями, появились театр под навесом, площадка с деревянным настилом: здесь откалывали польку, галоп и, наконец, взбивалась пена юбок, ноги взлетали выше головы, гремел канкан.

Сцена, происходившая здесь, монтировалась с другими: распродажей в большом универсальном магазине, отправкой солдат на фронт, патриотической демонстрацией на вокзале. Я написал «сцена», но задача как раз и состояла в том, чтобы уничтожить границы сцен, объединить кадры различных сюжетов единством ритма, убыстряющегося к концу, к катастрофе. Электричество ажиотажа Второй империи, спекуляций, жажды наживы должно было насытить сам воздух сцены: приближались гроза, расплата.

По сценарию в увеселительном саду завязывалась фабула: владелец магазина получал здесь подряд на правительственный заказ, используя связь своей любовницы-артистки с депутатом парламента; журналист получал депешу о разгроме армии под Седаном.

В «Штурме неба» (первый вариант сценария) все это излагалось на множестве страниц. Постепенно мы теряли вкус к хитросплетениям фабулы. Социальное обобщение, образующееся в сочетании множества лиц, положений, вещей,— коллективный портрет эпохи — интересовало нас куда больше. Страницы сокращались, заменялись «единым музыкальным напором» времени, динамической фреской.

А на экране получалась ненавистная историческая лента. Взгляд безразлично скользил по подробностям обстановки и деталям покроя платьев (без них костюмы выглядели бы театральными). Были лампионы, турнюры, шиньоны. Ни силы, ни энергии пластической материи в кадрах не чувствовалось. Все выглядело скорее мило-декоративным, мирно-курьезным. «Электричества», «грозы» и в помине не было.

Мы снимали ночь за ночью. Менялись планировки; Москвин пробовал новые способы освещения.

Днем раздавался звонок:

—Приходите огорчаться...

На экране были «жанровые картинки».

У меня опускались руки. Что же делать дальше?.. Целлулоидный товар ни черта не желал чувствовать. Он годился только для фотографий.

Знали ли мы, чего хотели?.. Речь шла скорее об ощущениях, нежели о разработанной программе. Однако, как я уже писал, они были достаточно определенны. После кадров «Шинели» понятие кинематографической пластики не являлось уже отвлеченным. Но теперь хотелось иного: перенасыщенности пространства людьми, вещами, движением. Еще жили в памяти ночные улицы Парижа. Хотелось, чтобы площади,

как в трагических поэмах Маяковского, двигались, меняли очертания, растекались громады зданий, улицы становились потоками.

Чтобы пояснить направление поисков тех лет, я приведу строчки Пастернака. Есть в «Теме с вариациями» как бы схема пейзажа, ее можно принять и за обозначение изобразительной задачи: «Скала и шторм...»— так начинается стихотворение (место, где остановился, задумавшись, Пушкин).

Два слова взрываются изнутри каскадом ассоциаций, сравнений, метафор:

> В осатаненьи льющееся пиво
> С усов обрывов, мысов, скал и кос,
> Мелей и миль. И гул, и полыханье
> Окаченной луной, как из лохани,
> Пучины. Шум и чад и шторм взасос.

Слова сцепились множеством внутренних связей, стали плотью поэзии. Это уже не изображение скалы и шторма, а само движение волн, налетающих на скалы. Движение стало реальностью. Оно не скопировано, а пересоздано. Теперь оно само—реальность.

Особая реальность поэзии, а не копия дурной погоды на каменистом морском берегу, исполненная с помощью слов.

И на экране может быть своя реальность, не только похожая на жизнь, но и сама ставшая жизнью: такой степени плотности и напряжения должна достигнуть динамическая пластика. Все, каждая клеточка изображения сцеплены, взаимосвязаны, живут, движутся внутренним художественным единством.

Но как рассказать об этом человеку, труд которого связан со степенями чувствительности пленки, напряжением электроэнергии?.. Определения ускользают, они еще достаточно неопределенны, трудноуловимы. И сегодня все это не представляется мне наглядным и ясным, а тогда еще не существовали фильмы, где такие мысли и чувства стали хоть в какой-то части реальностью, и не были в ходу слова, с помощью которых определять становится хоть немного легче.

Разумеется, мы внимательно вглядывались в искусство второй половины XIX века. Чего только я не таскал Москвину!.. Мы изучали тональность рисунков Гиса, трепещущий свет импрессионистов; фигуры, будто вылепленные светом, на холстах Домье; мерцание газовых фонарей у Сёра...

«Париж Тьера не был действительным Парижем... — читали мы у Маркса,— он был призрачным Парижем... позолоченным, тунеядствующим Парижем...»

И еще:

«Это собрание, представлявшее собой всю отжившую Францию, — продолжало жить призрачной жизнью...»

«Призрачный Париж» и «призрачная жизнь» мы вычитали не у Эрнста-Теодора-Амадея Гофмана, а в «Гражданской войне во Франции».

Задача определялась: воплотить светом, движением, динамикой взаимопроникающих форм лихорадочный, зловещий образ. Он был необходим по контрасту со следующей частью: тишиной, суровой сосредоточенностью дней голода, осады.

Но как создать светом и ритмом, полетом пятен зловещую чехарду, дьявольскую сутолоку изобилия?..

Москвин угрюмо молчал.

Уже было снято порядочно материала, на мой взгляд брака.

— Попробую сегодня еще кое-что,— буркнул Андрей Николаевич, проходя мимо меня.— Может, вовсе ничего не получится.

Этого просмотра я уже никогда не забуду. В жизни режиссера такие минуты искупают много горестей. Сидишь в пустом просмотровом зале, тяжело вздохнув, со страхом нажимаешь кнопку звонка в проекционную камеру. Тухнет свет. И вдруг...

Я увидел наяву то, что представлялось мне смутно в самых смелых мечтах. Написанные густо-черным и сверкающе-белым, как зловещие птицы, стояли люди во фраках, а позади несся кавардак пятен, месиво юбок, цилиндров, шляп. Призрачный, фантастический, лихорадочный мир был передо мной, он жил, стал реальностью. Несуществующий мир существовал.

Это была реальная жизнь. Но в ней не было ничего от натурализма фотографической копии.

Был ли это «общий план»?.. Ночная сцена?.. Место действия?.. Нет, я видел иное: «Париж — тревожного моря бред. Взволнованных волн басовые ноты» (Маяковский). Черные пятна — басы, смутная, меняющая очертания толпа — волны, и все это — зловещий бред, секунда перед катастрофой.

Москвин снял общий план оптикой, предназначенной исключительно для портретов (нерезкая глубина, размытые края); актеров он поднял на помост (изменились отношения статического первого плана и динамики дей-

ствия, происходившего вдали); осветил мглу туманной ночи.

Множество проб (сколько было неудач!) освещения, композиции, режима съемки — всего того, что позволило в свое время Беле Балашу назвать «СВД» «оптической балладой»,—пришло к результату. Пленка «чувствовала».

«Единый музыкальный напор» стал видимым. Так казалось.

С этих пор я окончательно забросил краски и кисти. Передо мной открылся тот род динамической живописи, который и заменил мне прежние увлечения. Хочется добавить, что я никогда не рисовал и не рисую кадров, задумывая сцену, как это прекрасно делал Эйзенштейн. Сцена (речь идет об ее зрительном характере) всегда представлялась мне скорее тональностью, движением светотени, а не линиями.

Было заказано множество ящиков различной высоты, пиротехники изготовили сорта дыма — от совсем плотного до легкого. С помощью оптики и освещения мы уже не фотографировали, а преображали фотографией.

Свет, плотность теней, резкость частей изображения стали основой наших композиций.

Не следует думать, что интересы ограничивались только изображением. Я описываю подробно эту часть работы, потому что изобретения Москвина многое значили. Танцулька была на заднем плане, на переднем находились люди. Крупные планы снимались не отдельно, как тогда было принято, а как бы вдвигались в гущу действия.

Из тревожного, смутного мира появлялись на мгновение человеческие истории. Ощущения материализовались в определенных фигурах. Пожалуй, в своем роде это тоже были тема и вариации.

Девочка, торопясь, поедала кушанье с тарелки, а уродливый старик взасос целовал ее обнаженное, худенькое плечо; воинственно орал, размахивал палкой, злобный, беззубый кретин в котелке; из-за омаров и фазанов маячила морда обжоры; старуха прижимала к огромной дряблой груди юношу; орал и восторженно аплодировал зал, на сцене играли патриотический спектакль: полуголая баба во фригийском колпаке — Франция — наступала ногой на другую полуголую бабу — поверженную Германию в

«Новый Вавилон». В загородном саду

каске и сапогах на толстых ногах, обтянутых трико. Из хохота и топота, чавканья и ора выходила вперед, занимая экран, бесстыдно нарумяненная девка с моноклем в глазу и сигарой в зубах — идол космополитических мошенничеств и оргий Второй империи.

В фигурах, появлявшихся на мгновение, внешность являлась решающей, однако ни фальши, ни переигрыша в исполнении не было. Несмотря на резкость характеристики, это были люди, хотя они и состояли в ближайшем родстве с героями литографий Домье.

Одной из таких фигур, но проходящих сквозь весь фильм, являлся владелец универсального магазина (его играл режиссер «мюзик-холла» Д. Гутман). Кажется, в сценарии он был окрещен каким-то именем (не случайно оно не сохранилось в памяти), но речь шла о Хозяине с большой буквы. Образ строился по-особому. Житейским отношениям не уделялось внимания; связи создавались на монтажном столе. С первого же появления на экране образ должен был стать обобщением.

Маленький сутулый человек с уродливым лицом (бульдожья челюсть), во фраке и цилиндре, сидел за столиком ресторана на открытом воздухе, углубившись в карточку кушаний. Склонившийся лакей поджидал заказ. В сумеречной дымке виднелась танцевальная площадка: неслись в галопе пары.

Ритм танца передавался следующим кадрам — сутолоке распродажи в большом магазине. Толпы покупателей напирали на прилавки, сбившиеся с ног продавцы разворачивали рулоны материи, крутились кружевные зонтики, качались веера, вырастали горы пушистых мехов.

Владелец этих богатств выбрал наконец закуски по вкусу; лакей заносил заказ в книжечку. Сгущались сумерки.

Сумеречный туман переходил в пар прачечной — сотни женщин склонились над корытами.

Шеренги модисток крутили ручки швейных машин.

Сапожники—старики и дети,—не разгибая спин, готовили товар для обувного отдела.

Тот, на кого трудилась армия людей, неторопливо объяснял лакею, как следует приготовить блюдо по особому заказу.

«Новый Вавилон». В загородном саду

Мгла сумеречного сада сменялась маревом пустыни: шли караваны, на горбах верблюдов качались тюки (адрес магазина) — ткани и ковры с востока.

Снега вытесняли пески: бежали в метели собачьи упряжки, в санях находился груз (адрес магазина) — драгоценные меха с севера.

Кадры сцеплялись не только смысловым обобщением, но и многими элементами пластики (своеобразной зрительной «аллитерацией»): кружева на прилавках и пена в корытах прачек; танцевальный галоп и круговорот дня в магазине; туман сада и пар прачечной. Схожесть одних элементов вступала в противоречие с контрастом других: изобилие «распродажи» и пустоты, нищеты мастерских.

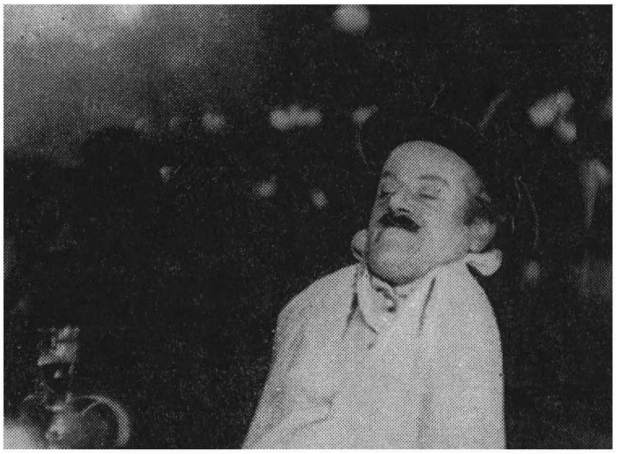
Границы переходов не должны были ощущаться. Ритм, почти музыкальный, тревожный, лихорадочно взвинченный, выстраивался в монтаже иногда по кадрикам. Задачей были зрительная поэзия, смысловое обобщение, неотделимое от динамики светотени, ритма.

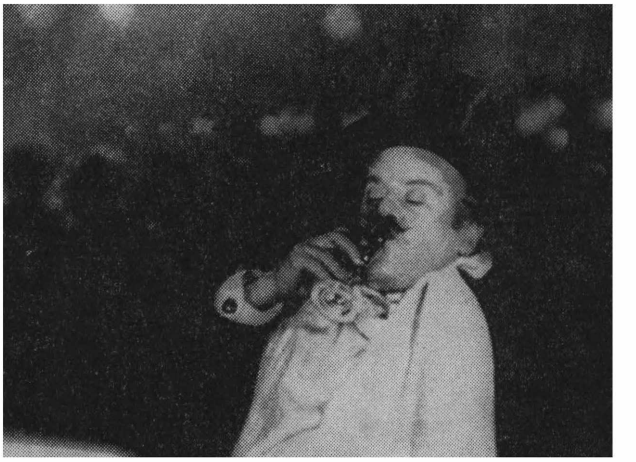
Верблюдов и собак снять в Ленинграде не удалось. Эйзенштейн и Александров прислали письмо (ответ на просьбу обследовать московскую синематеку); на лист бумаги были наклеены цветные картинки: все виды транспорта — вырезки из иностранных журналов. «Это Вам подошло бы,— гласила надпись внизу листа,— но этого, увы, нет».

Караваны заменил Всеволод Пудовкин, вложивший немало страсти в исполнение (по дружбе) роли приказчика восточного отдела.

Если в первых частях Хозяин, несмотря на упрощенность характеристики, был все же жизненной фигурой, то в конце фильма открывалось его совершенное сходство с одним из каменных чудищ на крыше собора Парижской Богоматери.

Дождливым вечером пленных инсургентов вели по улице. Посетители ресторана оставляли столики и бильярд, чтобы посмотреть на коммунаров. Д. Гутман, от природы сутулый, низенького роста, размахивая зонтиком, подбегал к пленным. Контрасты марксовских эпитетов (Тьер): «карлик-чудовище», «мальчик-с-пальчик...» в роли Тамерлана, «обезьяна, которой дали власть удовлетворять ее инстинкты тигра,— обезьяны-тигра» — запомнились. Маленький урод шнырял между людьми, которых вели на расстрел, орал и хохотал, а потом останавливался посередине улицы, высоко подняв зонтик над головой, а мимо него проводили тех, кто посягнул на его богатство.





«Новый Вавилон». Хозяин — Д. Гутман

Кинокамера с каждым планом опускалась все ниже, приближалась более близко к лицу человека под зонтиком: на последнем кадре (снятом с земли, очень крупно) было чудище в цилиндре, зловещее видение в вихре ночного ливня.

Что же это, опять, как в дни «Похождений Октябрины», появился плакат на экране, запоздалая память о РОСТе?.. Нет, думаю, что образ имел другое происхождение; Берлин Георга Гросса еще был в памяти. После убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург упыри Гойи казались реальностью.

«Новый Вавилон». Солдат — П. Соболевский

У динамической пластики было собственное время и свое пространство. Трагический памфлет нередко бывал нам ближе, нежели жизненная драма.

Версальский полк брал штурмом баррикаду. Солдат (П. Соболевский) — темный деревенский парень — убивал старика сапожника, коммунара, некогда приютившего и накормившего его, отца девушки, которую он полюбил и которую сейчас арестовали. Солдат с ружьем наперевес взбегал на баррикаду; вокруг были трупы, горела улица.

А в следующих кадрах компания нарядных людей устроилась у разостланной на траве скатерти с винами и закусками: они любовались пожаром, наведя на Париж бинокли и подзорные трубки. Мужчины сняли сюртуки, женщины закрывались от солнца маленькими зонтиками.

Солдат на гребне разбитой баррикады оборачивался; его лицо было замарано грязью и кровью, искажено злобой, он тяжело дышал.

Люди на пикнике откладывали в сторону бинокли и подзорные трубки, аплодировали.

Монтаж вел действие, не закрепленное ни временем, ни пространством: жизненное событие, воспоминания, сравнения не имели между собой границ, свободно сопоставлялись. Кадры связывало лишь ассоциативное притяжение, иногда по различным линиям. В одной из сцен (кабачок в Версале) солдат убеждали, что в Париже анархия, их близких насилуют, убивают. Артистка, вскочив на бочонок, пела «Марсельезу». Шли кадры музыкальных инструментов: сверкала медь, трубы наезжали на аппарат, раз за разом ударяли тарелки (во весь экран), бухал барабан. Появлялось лицо солдата, как бы оглушенного, уже ничего не сознающего. Лицо темнело (Москвин постепенно гасил приборы, меняя характер освещения). Рядом коротких статических кадров появлялась девушка (ее любил этот солдат). В каждом плане ракурс фигуры был более резким: получалось, будто неподвижная фигура поворачивалась. Освещение от реального переходило к условному: свет попадал в объектив (образовывались ореолы, лучи перерезали кадр).

Люди, агитировавшие солдат, сменялись химерами над Парижем.

Никаких переходов, облегчавших понимание зрителей, не делалось.

Вместе с людьми действовали вещи. Они входили в фильм, как мотивы, метафоры,

участвовали в событиях, имели свое развитие.

Еще в «Шинели» я увлекся манекеном в каморке портного. Остов человеческой фигуры без головы и ног пугал несчастного Башмачкина, когда Петрович заламывал свою первую, невероятную цену. В порожней форме — подобии человеческого существа — всегда заключено что-то зловещее. Муляжи, каркасы фигур представляются карикатурами, обессмысливанием человеческого, тупым передразниванием живого. Пустота, недвижимость вместо содержательного, одухотворенного — оскорбительны.

Еней поставил в парижском магазине манекен, наряженный в кружевное платье; под модной шляпкой виднелось деревянное лицо, чурка с глазами. Вначале манекен находился в глубине зала, вдали, за продавщицей, нерезко видимый. Когда девушке угрожал расчет, кукла как бы придвигалась ближе; отчетливо различимая, она занимала теперь значительную часть кадра, огромная по сравнению с тоненькой фигурой девушки.

В дни восстания улицу, ведущую к магазину, перегораживали баррикадой. На груды вещей взгромоздили вместе с магазинным прилавком и манекен. В момент разгрома, когда озверелые солдаты добивали повстанцев и уже горели дома, девушка-продавщица хватала наваленные на землю ткани (ими перевязывали раненых) и кричала в безумии среди руин и смерти:

— Продается!.. Продается!.. Дешево продается!..

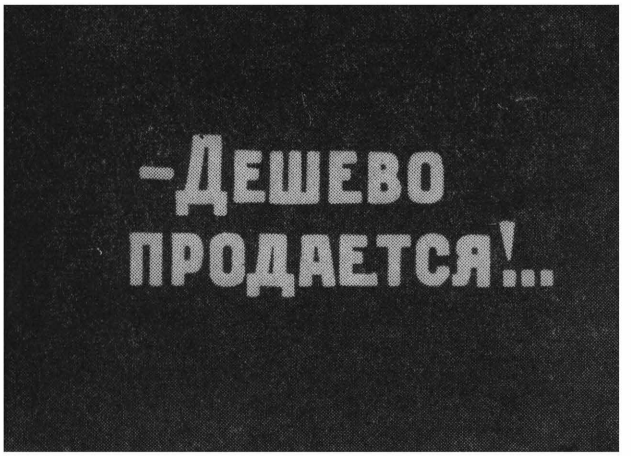
Так зазывала она по долгу службы покупателей в дни распродаж. А над ней, на фоне дыма и огня, высился манекен: пламя охватило его платье, дым закоптил деревянное лицо.

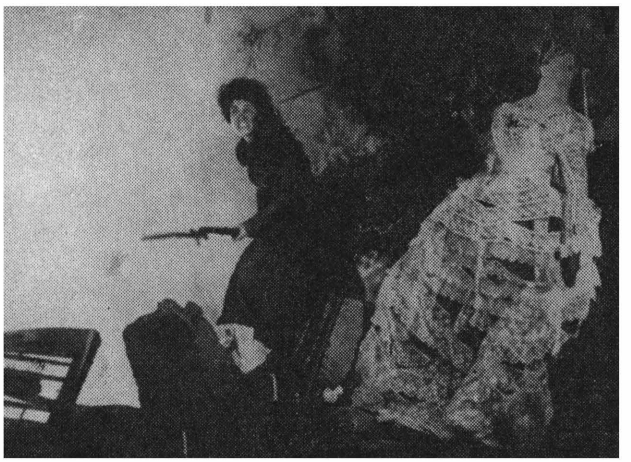
Солдаты хватали девушку, тащили ее, выворачивая ей руки, затыкая рот.

Черный истукан коробился от жара, разваливался, истлевала оболочка — открывался железный остов.

Были ли такие кадры символами?.. И что именно они собой обозначали?.. Вряд ли интерес ограничивался лишь нехитрой аллегорией. Многое заключалось для нас в таких кадрах: человеческие гнев и страдание, жестокость расправы, бездушие, высокий порыв коммунаров и страшный своей деревян-

«Новый Вавилон». В магазине. Луиза—Е. Кузьмина





ной тупостью идол торговли. Играли роль и пламя, дым, густота светотени, коробящаяся, обращающаяся в черные сгустки оболочка, распад материи, неподвижное, вдруг двинувшееся в последней корче смерти.

А сами эти куклы запомнились мне еще с детства. Я не любил восковых бюстов, выставленных в маленьких и низеньких витринах парикмахерских; на меня наводили страх их желтые, прозрачные лица, парики из настоящих человеческих волос с аккуратным пробором и ресницы, наклеенные вокруг голубых широко раскрытых глаз.

Недавно ко мне опять привязался такой образ. Еней выстроил для «Гамлета» спальню королевы; Полоний в момент смерти должен был схватиться за портьеру и, падая, сорвать ее: открывалось пустое, холодное пространство, каменный тупик. На съемке пустота показалась мне условной. Чтобы помещение выглядело жизненным, я попросил принести из костюмерной несколько платьев — сделать гардероб; потом пришла мысль надеть платья на манекены. Так появились безмолвные свидетели убийства, еще одни граждане Эльсинора.

С годами пришел некоторый опыт, нелюбовь к подчеркиванию таких положений. Манекены, чуть заметные, недолго маячили в глуби кадра.

Сродни этим мотивам была и охрана Клавдия — наемники в латах — железные безглазые морды, устремленные на безумную Офелию.

Мир героев Коммуны изображался иными способами. Здесь не было ничего от зловещей призрачности. Образы были куда понятнее, ближе. Женщина в переднике приносила своему мужу, пожилому рабочему, защищавшему баррикаду, миску супа. В момент затишья он закусывал, а усталая женщина, присев на ящики, спокойно штопала его разорванную куртку. Перерыв был недолгим; миска разлеталась на куски: начался обстрел. К ногам женщины падал ее муж, убитый наповал. Она смотрела на труп, не отводя глаз, потом неторопливо откладывала шитье, подымала с земли ружье мужа, набивала карман передника пулями, подходила к амбразуре баррикады, где стоял прежде ее муж, тщательно целилась, стреляла, закладывала новую пулю, опять стреляла.

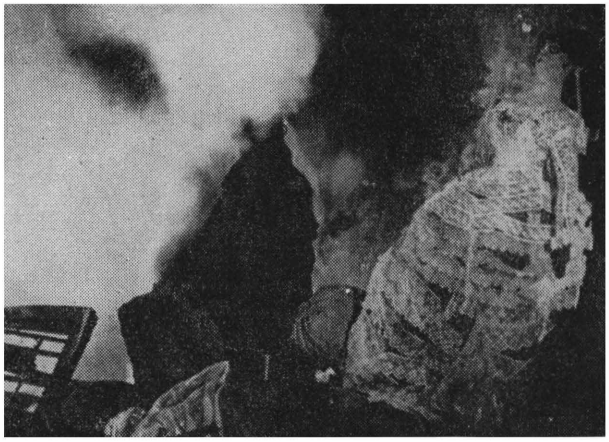
«Новый Вавилон». На баррикаде

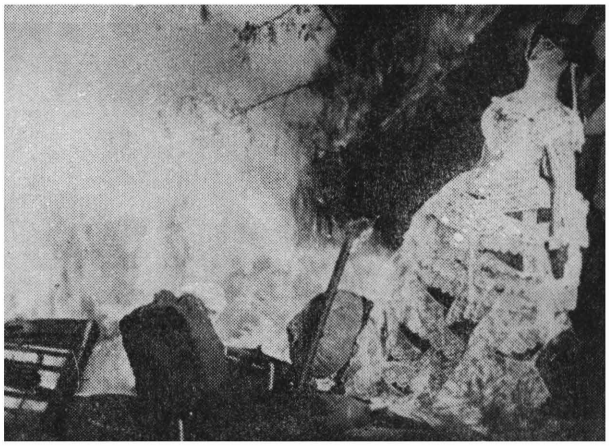
Эпизод образовывался из крохотных новелл, человеческих судеб, рассказанных на пространстве нескольких метров. Среди инсургентов была влюбленная молодая пара (О. Жаков и А. Заржицкая); одинокий безвольный человек — один из главарей Коммуны, во время передышки он играл на рояли — печальная фигура с длинными волосами в помятом сюртуке; журналист, любитель прекраснодушных речей, призывов к миру и братству, впервые взявшийся за оружие (Сергей Герасимов); дети окраинной улицы. Способы исполнения этих ролей были жизненными.

Игра Е. Кузьминой — героини фильма — была зрелой и сильной. Одна из сыгранных ею сцен кажется мне особенно значительной. Коммунаров, приговоренных к расстрелу, приводили на кладбище. Среди солдат, рывших могилу, девушка-коммунарка узнавала деревенского парня, которого она полюбила. На очень долгом крупном плане (непривычном для монтажа тех лет) актриса сыграла сложнейшие переходы от потрясения к презрению, горю, гневу, мужеству, гордости. Это было не только талантливо, но и смело. В исполнении заключалось то же, что находили в пластике, монтаже, ритме: напряженная эмоциональность, крутость контрастов, резкость форм выражения. Сами условия съемки могли быть приемлемыми только для «своей» актрисы. Она стояла в дожде, потоки воды обрушивались на волосы, вода струилась по незагримированному лицу, изорванное платье прилипло к телу. Никаких театральных прикрас не допускалось; объектив на таком крупном плане открыл бы малейшую условность. Это была не только отличная кинематографическая игра, итог школы немого кино, но и явление определенного стиля: во внутреннем движении, в духовной ткани жил ритм искусства тех лет.

Фильм снимали единомышленники: стиль еще весь в движении, складывающийся в самых разных элементах, отличал и пластику и исполнение. Москвин подхватил и усилил игру Кузьминой: густота теней, сила лепки лица были совершенным гримом для образа.

Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине





«Новый Вавилон». На баррикаде

не было, а образы возникали не только «видимыми», но и «слышимыми». В надписях «Чертова колеса» цитировались бытовавшие тогда песни. Смысла они ничуть не поясняли, но известный всем мотив помогал атмосфере. Титр заменял гитару, гармошку. Я уже писал о барабанной дроби над мертвым полем в «СВД». Вьюга в этом фильме занимала настолько существенное место, что один из московских кинотеатров завел специальные инструменты в оркестре, имитирующие ветер.

Дело было не только в таких внешних положениях, но и в самом строении фильма, в его ритме.

Все мы монтировали свои фильмы сами. Профессиональных монтажеров не было, да и кому можно доверить сложнейшую часть авторского труда?.. Задача ведь состояла не в том, чтобы привести в порядок снятые по сценарию кадры. Записанное на бумаге мало напоминало снятое на пленке. Речь шла не о господстве режиссера над сценаристом, а о приоритете пленки над бумагой. Фильм создавался на съемках и в монтажной.

В маленькой комнате (вместе с ассистентом Н. Кошеверовой) я проводил множество счастливых часов у монтажного стола. Здесь же стоял небольшой проектор. Иногда каждую склейку приходилось сразу же проверять на экране. Играли роль даже отдельные клетки. Эпизод монтировался как музыкальное произведение. Циклы кадров казались подобными струнным, медным, деревянным ансамблям. «Гибель Второй империи» состояла из множества кадров: поезд с солдатами, бал, оперетта, «распродажа», патриотический спектакль, ресторан. Все это должно было слиться, образовать огромную убыстряющую свое движение волну, чтобы потом разом обрушиться, взорваться катастрофой. К концу эпизода кадры поезда резко скашивались, как если бы состав летел в пропасть, а бал и магазин были сняты ручной камерой: только отдельные зрительные элементы были различимы. И тогда вступал другой ритм: немецкая кавалерия мчалась на Париж. Сталкивались не только ритмы, но и характер пластики: Париж был снят в мягких оттенках серебристо-серых тонов, сам воздух светился; кавалеристы появлялись в ночи — огромные темные си-

---

«Новый Вавилон». У стены коммунаров

луэты всадников. Ералаш сумасшедшеи танцульки и ровный, страшный своим однообразием черный военный марш.

В ресторане вскакивал на стул, потрясая депешей, журналист. Он кричал: армия разгромлена!.. Кадры врезались в кутерьму бала так, чтобы создавалось впечатление одного голоса, пробующего перекричать общий шум. Крупный план журналиста — по нескольку клеток — прослаивал сцену. Оборачивались посетители сада: увеличивалась длина кадров журналиста (теперь его слышали). Тем же ходом мчалась кавалерия: в ночи, как удары, вспыхивали отсветы на пиках, касках, копытах. Останавливались группы танцующих, проносился слух, уже отчетливый. Приближалась немецкая кавалерия (уже сюита кадров). Сломя голову разбегались посетители сада, и только одинокий пьяница все еще отплясывал на пустой площадке. Нужно ли удивляться, что фильму была необходима особая музыка?..

В музыкальном деле тех лет существовал свой порядок. Дирижеры (первоэкранных театров) и таперы (обычных) сопровождали ленты одними и теми же музыкальными попурри. Чтобы долго не раздумывать, были изданы «Альбомы киномузыки» (пособие для «киноиллюстраторов»). Эмоции и ситуации объединили в циклы; их перенумеровали и подобрали к каждому номеру ноты.

Я приведу несколько примеров из такого альбома:

№ 7 — Призраки — угрызения совести.

№ 16 — 1905 г.— революц. шествие — нападение полиции.

№ 32 — Восток — ночь — предчувствие опасности.

№ 42. Восток — торжественное шествие— историч. лента.

№ 70. Толпа торжествует — схватка противников.

Несмотря на большой выбор (включая последний — № 95. Непобедимая стихия), все это нас не воодушевляло. Мы решили заказать специальную музыку. Хотелось и в этой области начать жить по-новому.

И тут, как на счастье, пронесся слух о молодом композиторе, который только что сочинил оперу по «Носу» Гоголя. Лучшей рекомендации для нас, естественно, и быть не могло.

«Новый Вавилон». У стены коммунаров

Юноша, а по внешности совсем мальчик, в круглых очках, с большим кожаным портфелем, ожидал нас на студии. Посмотрев фильм (еще не окончательно смонтированный), он согласился написать партитуру. Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего. Чего только не было напридумано! «Марсельеза» должна была переходить в «Прекрасную Елену», большие трагические темы контрастировать с похабщиной канканов и галопов.

Работа во многом предваряла звуковое кино: экран менял свой характер. Я уже привел примеры монтажного построения одного из эпизодов. Теперь хочется рассказать, как звук вошел, на этот раз реально слышимый (хотя только на нескольких просмотрах), в ткань фильма. Музыкальная тема военного нашествия — еще далекая, негромкая — слышалась на кадрах журналиста, читавшего депешу; она становилась отчетливой, когда скакали всадники, но силу она набирала только тогда, когда на экране была пустая танцевальная площадка. Одинокий, вдребезину пьяный человек выделывал какие-то глупые антраша, а в оркестре грозная мощь разрасталась, переходила в гремящее тутти.

Было и обратное сочетание: солдат-убийца стоял на разгромленной, объятой пламенем улице, а издалека доносился, усиливался томный и светский версальский вальс.

Но, увы, путь от просмотрового зала «Совкино» до оркестров кинотеатров был тернист. Партитуру встретили в штыки. Жить по-старому было куда проще.

— Мало того, что молодой человек не понимает кино,— возмущался дирижер «Пикадилли»,— он самонадеян — я предложил помощь, хотел оркестровать его музыку, он отказался.

Через несколько дней затихли смущающие звуки. Оркестр бодро исполнял «Восток — реку — катание на лодке».

Многое тогда было необычным. Даже репертком тех дней вызывает особые воспоминания. Кто теперь придает значение показу фильма в этой инстанции?.. «Разрешительное удостоверение» — не более чем формальность.

Просмотровый зал помещался в подвальном этаже; дом ремонтировался. На цементном полу были лужи. Стояло несколько разномастных стульев. Композитор, балансируя по доскам, перешел через воду, присел к инструменту, попробовал звук: на его лице появилось совершенное недоумение.

Председатель реперткома поздоровался с нами. Погас свет.

Бывают разные просмотры: радостные, горестные. Режиссеров неизменно огорчают плохой свет, неважная копия, хриплый звук... Боже мой, каким ужасным был экран, расстроенным пианино, грязным помещение. И каким прекрасным кажется мне теперь этот просмотр, где играл свою музыку Шостакович, а принимал фильм Федор Федорович Раскольников.

Тот самый мичман Ильин, оратор Октября, герой бурных дней Балтики, Волжско-Камской флотилии, Афганистана...

Раскольников решительно взял нашу сторону: «Это поэма о Парижской коммуне, продекламированная блестящим киноязыком,— написал он.— Фильм «Новый Вавилон» Главреперткомом зачислен в первую категорию, то есть поставлен в один ряд с лучшими советскими фильмами».

Это было написано в дни, когда раздавались достаточно громкие голоса, требовавшие запрещения картины.

●

Один из западноевропейских историков кино как-то попросил меня ответить на его вопросы, рассказать о своих первых работах. О самом начале, сказал он мне, можно и не говорить: «авангард» повсюду был одинаков: артистические кабачки, эпатэ ле буржуа...

Я усмехнулся: вспомнились пайки двадцатого года, красноармейцы возле расписанной мною теплушки агитпоезда. Как будто с артистическими кабачками сходства было немного. Разумеется, в двадцать восьмом году все выглядело иначе, но, пожалуй, без самого начала и дальнейшее понять трудно. Конец десятилетия не напоминал его первые шаги, и все же в окошко светила одна звезда.

Время поисков кинематографической речи — часто говорят теперь про это время. И действительно, в книгах о киноязыке (изданных в разных странах) можно отыскать много примеров из лент того периода; находил я и описание кадров или монтаж-

ных ходов из фильмов, над которыми сам трудился. Но, читая эти книги, я не узнавал черт времени. Приемы сами по себе, вытащенные из всей ткани, кажутся мертвыми, а киноязык напоминает не живую речь, а старые письмовники. Кто теперь так объясняется в любви, изъявляет соболезнования?..

Одухотворяющая сила времени давала всему этому внутреннее движение, смысл. Была пора крутых перемен; менялись старые представления о жизни, истории, географии, человеческие отношения приобретали иной характер, по-иному читали книги, смотрели картины, оглядывались на вчерашний день, ожидали завтрашнего. Наивно считать, что революционное кино строилось неторопливо и постепенно, по кирпичикам. Нельзя было жить по-старому в искусстве. Борьба шла с духом косности, застоя, академической уверенностью: «нечего мудрить», «все известно». Ничего еще не было известно. Мудрить было необходимо.

Вот почему чувства тогда нередко обгоняли мысли, форма предваряла содержание, ритм опережал сюжет.

Все находилось еще в движении, в пути. В книге Уолтера Ролли о Шекспире я нашел отличное определение елизаветинской поэзии (эпохи ломки языка, создания новой английской речи): кто прочтет эти строчки на ходу, все поймет; кто остановится и задумается — задохнется в грамматической путанице.

Только так и можно понять первую кинематографическую пятилетку.

В 1958 году мне довелось опять увидеть «Новый Вавилон». Бельгийская синематека устроила семинар по истории кино. Меня пригласили на просмотр.

Утром я вылетел из Москвы. «ТУ-104» набрал высоту: игрушечные домики мгновенно стали точками, и вот уже ни домиков, ни дорог, под нами мирно пасутся стада облаков, потом огромное спокойное озеро, клочья белой пены лежат на его голубом зеркале.

Нужно торопиться доесть завтрак: скоро Брюссель.

Вечером я сидел в зале Дворца искусств.

...Боже мой, как мечтал я пробраться в проекционную камеру — схватить ножницы, резать повторения, кадры, связанные лишь ритмом, темные снимки, утрированные ракурсы... Потом доснять, ну, совсем немного (неделя съемок!), неторопливые актерские сцены, прояснить отношения героев, смысл событий (Трауберг будет, разумеется, такого же мнения, как я, не может быть, чтобы, посмотрев фильм, он не почувствовал того же). И все будет понятно, легко смотреть.

Так просто это сделать...

И тут я задумался. Бесспорно, все будет лучше...

Только одно, показалось мне, уйдет тогда из фильма. Время.

Я не стал просить разрешения переделать картину.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Г. ФРАДКИН

Среди пейзажей Швейцарии

Работники советского кино уже много лет трудятся над созданием Киноленинианы. Ленинская тема для деятелей киноискусства всегда была самой желанной, благородной и самой ответственной темой. Многие из игровых, научных и документальных фильмов, посвященных различным периодам жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина, были горячо приняты зрителями и прочно заняли почетное место в Кинолениниане.

В последние годы наша партия много сделала для более глубокого понимания идей Ленина, для более эмоционального постижения личности Ленина как гения Революции, как мыслителя-теоретика, как прозорливого организатора и руководителя нашей партии и государства.

Именно поэтому сегодня нашего зрителя уже не может удовлетворить поверхностный, иллюстративно-информационный кинорассказ о Владимире Ильиче.

Оглядываясь назад, «прокручивая» мысленно документальные ленты о Ленине, видишь, что многие ленинские фильмы сделаны одним и тем же так называемым иллюстративным методом, в основе которого лежит подбор, подкладка разнородного киноизображения под дикторский текст.

Привлекая в фильмы о Ленине самый различный материал, авторы нередко монтировали рядом старую кинохронику, фотографии и произведения живописи, исторические документы и кадры из художественных игровых фильмов.

Такая неразборчивость в изобразительных средствах исключала стилевое единство изобразительного решения, приводила к тому, что следует назвать эклектикой.

Фильмы о Ленине, сделанные 15—20 лет тому назад, несмотря на эти формальные огрехи, все же несли зрителям элементы познавательности и, может быть, как-то удовлетворяли стремление зрителей увидеть Ленина на экране, и, следовательно, свое полезное дело сделали.

Но можно ли сегодня предлагать нашим зрителям фильмы о Ленине как фильмы-альбомы, в которых нет авторской трактовки темы, нет глубокого художественного проникновения в биографию Ленина? Можно ли сегодня в фильмах о Ленине ограничиваться плоской информацией, забывая, что ленинская биография, история нашей партии были полны конфликтами, столкновениями с врагами партии, борьбой с искажениями марксистской теории и практики? Могут ли, наконец, такие фильмы-иллюстрации быть эмоциональными, вызывать у зрителей чувство волнения? Ответ на все эти вопросы, очевидно, ясен.

Но если мы можем позволить себе быть снисходительными к первым, несовершенным попыткам кинорассказов о Ленине, делая скидку на нашу неопытность, то сегодня для такой снисходительности нет места.

Когда несколько лет тому назад появилось первое сообщение о том, что Г. Александров будет снимать документальный фильм «Ленин в Швейцарии» *, я искренне этому порадовался. Еще бы, большой художник игрового кинематографа обращается к кинодокументалистике!

Мы все помним, какой ценный, интересный вклад внесли мастера игрового кино во время войны в искусство документального кинематографа. Мы помним ленты А. Довженко, С. Юткевича, Ю. Райзмана, С. Герасимова. В них присутствовали авторская индивидуальность художников,

* Авторы фильма Г. Александров, К. Кузаков. Режиссер-постановщик Г. Александров. Режиссер Д. Васильев. Операторы М. Гиндин, В. Масленников. Съемки в Швейцарии Вилли Рётелли. Художник А. Рудаченко. Звукооператор В. Ладыгина. Композитор И. Якушенко. Редактор А. Лавров. Студия «Мосфильм», творческое объединение «Телефильм»; по заказу Центрального телевидения.

их неповторимый почерк и манера кинематографистов, их мышление художников-публицистов.

Последний документальный фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» не только отличается всеми этими достоинствами, но он с большой силой убедительности показал, что сегодня документальный фильм может и должен быть авторским фильмом художника-мыслителя.

По мере того как в печати все чаще и чаще появлялись сообщения и интервью с Г. Александровым о его работе над новым документальным фильмом о Ленине, мой интерес к этому фильму возрастал. Я ждал нового слова о Ленине, нового слова в искусстве документального кино.

Но увы... говоря словами Маяковского, «я стремился за 7000 верст вперед, а приехал на 7 лет назад». Добро бы только на семь лет...

Можно, конечно, спорить, в какой мере художественно и профессионально режиссер реализует свои замыслы в фильме о Ленине. Но есть обязательное условие, вокруг которого споры не могут иметь места. Это условие — историческая правда.

Вот несколько примеров неверного освещения некоторых фактов биографии Владимира Ильича в телевизионном фильме «Ленин в Швейцарии».

Предваряя вторую серию фильма, Г. Александров рассказывает зрителям краткое содержание первой серии. Он говорит: «В Шушенском Ленин разрабатывает план организации партии. Вырвавшись на свободу после ссылки, он привлекает людей, организует (?) средства, но вынужден покинуть Россию из-за преследований полиции».

Здесь все в общем верно, кроме последнего. Ленин поехал за границу, покинул Россию не из-за преследований полиции.

Авторы фильма забыли, что в четвертой части первой серии фильма цитируются воспоминания Н. К. Крупской:

«В последний год ссылки зародился у Владимира Ильича тот организационный план, который он потом развил в «Искре»... Начать надо с организации общерусской газеты, поставить ее надо за границей»...

Создание общерусской газеты Ленин намечал именно за границей, так как он понимал, что в условиях России это дело неверное, подверженное риску провала и разгрома. Ленин придавал будущей газете слишком серьезное значение, чтобы подвергать случайностям свой план организации марксистской партии российского пролетариата с помощью газеты.

В своих воспоминаниях Н. К. Крупская пишет: «Бессонными ночами обдумывал он свой план во всех деталях, обсуждал его с Кржижановским, со мной, списывался о нем с Мартовым и Потресовым, сговаривался с ними о поездке за границу».

Кажется, ясно?

Но Г. Александров, забыв об этом, хочет внушить зрителям (романтики ради?), что Ленин скрылся от преследований полиции тайно, нелегально.

Вот как это выглядит в фильме.

«Портрет Зубатова.

Диктор. Полковник охранки Зубатов получил циркуляр департамента полиции...

Кабинет Зубатова.

Диктор. ...о негласном надзоре на пограничных пунктах...

Поезд идет.

Диктор. ...за Владимиром Ульяновым. А Ленин был уже за пределами досягаемости...

Наплыв.

Из наплыва колеса поезда.

Диктор. ...царских жандармов; чтобы полицейские преследования, ссылки, тюрьмы, а может быть, убийство из-за угла...

ЗТМ.

Горы Швейцарии, идет поезд.

Диктор. ...не помешали планам создания партии, он мчался в Женеву...»

В действительности, к сожалению, а может быть и к счастью, все было проще. Вот как рассказывается об этом в «Биографии» Владимира Ильича Ленина, выпущенной Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС в 1963 году (второе издание).

«Ленин обратился к властям с ходатайством о разрешении выезда за границу. Ходатайство было удовлетворено, и в начале мая он получил заграничный паспорт» (стр. 73). А чуть дальше, на стр. 74, сказано: «Заручившись поддержкой социал-демократов, создав прочные опорные пункты для будущей газеты, Ленин в июле 1900 года уезжает за границу».

Конечно, в фильме для пущей романтизации возможен и художественный домысел (если это художественный домысел), но дело в том, что приключенческая интерпретация «бегства» Ленина за границу входит в противоречие с продуманным серьезным замыслом Владимира Ильича.

Но вот Ленин в Женеве встречается с плехановской группой для того, чтобы совместно с ней осуществить издание газеты «Искра».

«На экране Плеханов.

Диктор. Первые встречи огорчили Ленина... потому что Плеханов не придал большого значения организации общерусской газеты».

То есть как это не придал значения изданию газеты? А в той же «Биографии» на странице 75 сказано другое: «Плеханов, как и остальные члены его группы, одобрительно отнесся к идее

издания марксистских печатных органов. Однако он претендовал на особое, привилегированное положение в редакции, вел себя крайне высокомерно...»

Значит, Плеханов все-таки одобрительно отнесся к идее Ленина. А что касается поведения Плеханова, то Г. Александров в противоречие с историей не входит. В фильме это изложено верно.

«На экране терраса кафе.
Диктор. ...Плеханов...
На экране портрет Плеханова.
Диктор. ...вел себя высокомерно. Он претендовал на особое, привилегированное положение в редакции».

Но в этом эпизоде Плеханову не повезло с правдой художественной. Известно, что Ленин всегда относился с уважением к Плеханову-теоретику. Авторы сами в первой части фильма говорят об этом достаточно ясно: «С глубоким уважением и симпатией относился Владимир Ильич к Плеханову. Он высоко ценил его выдающиеся марксистские труды, его деятельность по распространению учения Маркса в России».

Но как неуважительно повествуется в фильме о Плеханове в эпизоде его размолвки с Лениным в период создания «Искры».

Пусть простят меня читатели за большую цитату из фильма. Но она очень важна для характеристики этой ленты.

«На экране кинозал, зрители занимают места.
Женский оркестр в кинозале.
Диктор. Все эти дни, где бы он ни был...
Ленин смотрит на экран.
Диктор. ...Ленин обдумывал причины странного поведения Плеханова...
Кинозал. Экран. На экране Венеция.
Диктор. ...искал возможную форму сотрудничества. Уже 17 лет Плеханов...
Манекенщицы показывают туалеты.
Диктор. ...и группа «Освобождения труда» жили в условиях буржуазной Европы.
Дамы-оркестранки.
Диктор. Ленин понимал, что годы эмиграции не прошли даром для Плеханова. Они оторвали его от русской действительности.
На экране — буржуазия на прогулке.
Диктор. Широкое, массовое рабочее движение...
Буржуазия на прогулке.
Диктор. ...возникло в то время, когда он уже был...
Дама выходит из автомобиля.
Диктор. ...за границей. Русской рабочей массы он не видел...
Ленин сидит в кинозале.
Диктор. ...с ней он не работал, ее не чувствовал...
Буржуазия гуляет по парку.
Диктор. Все это наложило на группу Плеханова печать кружковой ограниченности.
Дамы-оркестранки.
Диктор. ...неоперативности и привело к недооценке плана создания марксистской...
Женский оркестр.
Диктор. ...партии при помощи «Искры». ЗТМ».

Что авторы хотели сказать этим изображением? Будто Ленин т а к видел истинную причину поведения Плеханова, который, дескать, полностью разложился в буржуазной Европе? Но это, выражаясь деликатно, отсутствие художественной правды.

«Художественно-документальное повествование»... Так определены жанровые особенности в титрах фильма. А почему, собственно, это художественное повествование? Разве в нем есть образное, художественное осмысление материала, фактов биографии Владимира Ильича? Разве в нем есть индивидуальность автора, авторский голос?

Впрочем, голос автора в фильме есть. Текст читает сам Григорий Васильевич. Но голос, в прямом смысле слова, еще не отражает индивидуальности автора, его мышления. Тем более что этот голос в основном читает текст из «Биографии» Ленина, написанной коллективом авторов. И что хорошо для книги, далеко не всегда хорошо для фильма.

Может быть, фильм «Ленин в Швейцарии» назван художественным потому, что в нем много цитат из старых историко-революционных художественных фильмов?

Но опыт кинодокументалистов уже показал, что привлечение в документальный фильм пространных цитат из игровых фильмов, когда они, по воле авторов, подменяют документальные кадры, не только не достигает цели, но и разрушает документальную сущность фильма.

Лишь в редких случаях, когда фрагменты художественных фильмов используются в о б р а з н о м р я д у документального фильма, они дают художественный результат.

Доверие к подлинно документальным материалам в фильме подрывается не только обильными цитатами из игровых фильмов, но, что еще хуже, откровенными инсценировками-имитациями, которые выдаются за документы.

Как можно гримировать актеров под Ленина, Крупскую и других, затем строить мизансцену, делать фотоснимки и ставить их рядом с подлинными документами?

Газета киностудии «Мосфильм» в номере 15 с умилением пишет: «И сколько снимков кажутся ожившими, хотя Ильич только задумчиво склонился над книгой или рассеянно смотрит в окно, а в углу кадра мерно колышется пламя

свечи или полыхает жаркий огонь в печурке».

Это глубокое заблуждение дурного вкуса. Живое пламя свечи или огня не только не оживляет, а еще больше омертвляет фотоизображение Ленина-актера.

Рабочий студии «Мосфильм» Сухарников, который без грима похож на молодого Ильича, тоже снят в этом фильме. Но то, что можно было сделать в п е р в ы е С. Эйзенштейну почти сорок лет назад с рабочим Никандровым в игровом фильме, нельзя делать сегодня в фильме документальном.

Может быть, кто-нибудь полагает, что все это новаторство в искусстве документального кино, а на самом деле это эклектика.

В фильме сняты многие мемориальные места, связанные с жизнью и деятельностью Владимира Ильича в Швейцарии. Пожалуй, это единственное доброе дело, которое сделала съемочная группа Г. Александрова. И фильм следовало бы назвать «По Ленинским местам в Швейцарии». Это было бы проще и скромнее. И обилие в фильме уличных табличек вроде «Гран-рю», «Рю де Кураж», «Вю-Биар» было бы оправдано. И горы, и озера Швейцарии, и прочие красоты зрители смотрели бы не мудрствуя лукаво, как, впрочем, это делают авторы фильма, показывая нам Шильонский замок и сопровождая это таким текстом: «Из окон верхних этажей феодалы любовались красотами природы».

Но поскольку авторы фильма задались целью рассказать нам о нелегкой и напряженной жизни В. И. Ленина в период его швейцарской эмиграции, то требования уже другие. Разве в фильме дано становление Ленина как вождя партии, ее организатора, Ленина-мыслителя?

Ленин писал в 1916 году Инессе Арманд из Швейцарии: «Вот она, судьба моя. Одна боевая кампания за другой — против политических глупостей, пошлостей, оппортунизма и т. д.

Это с 1893 года. И ненависть пошляков из-за этого. Ну, а я все же не променял бы сей судьбы на «мир» с пошляками».

Вместо того чтобы драматизировать свое повествование и рассказать о трудной и сложной борьбе, которую вел Ленин, авторы немало места уделяют показу жизни и быта жителей Швейцарии, пользуясь весьма нехитрым способом.

Они говорят во второй части фильма: «Молодого Владимира Ульянова интересовало все. Он пристально разглядывал своеобразный труд и быт городов и сел». И нам показывают кафе на улице Женевы, женщину, продающую открытки, мастера резьбы по металлу, женщину у ткацкого станка и т. д. А в седьмой части авторы снова нам говорят: «Ленина интересовало все — и народные праздники, песни и танцы». И мы видим музыкантов, танцующих женщин и мужчин. На экране женщина ведет собаку, запряженную в повозку, и снова нам втолковывают: «Ильич любил наблюдать неповторимые картинки быта».

Нет, не получается у авторов «эффект присутствия». Не Ленин все это видит. Это обыкновенная хроника, и Ленин здесь ни при чем.

Но все это не главная беда фильма. Его основной недостаток в иллюстративности и в однозначности авторского мышления.

Только один пример. Речь идет о II съезде РСДРП.

«На экране улицы Брюсселя.

Д и к т о р. Съезд состоялся в июле 1903 года (шум города).

На экране улица Брюсселя.

Д и к т о р. Из-за преследований со стороны бельгийской полиции он был вынужден...

Смена караула.

Д и к т о р. ...прервать свою работу и продолжить ее...

Лондон.

Д и к т о р. ...в Лондоне.

Площадь перед Гайд-парком.

Д и к т о р. Съезд происходил, конечно, не в районе аристократического Гайд-парка...

Пиккадили.

Д и к т о р. ...не в торговом районе Пиккадили...

Окраина Лондона.

Д и к т о р. ...а в районе, где жил трудовой народ Лондона».

Вот это и есть плоская иллюстративность в кинематографе. Как легко делать такие «художественно-документальные» фильмы! Заслуживает внимания комментарий к этому эпизоду.

Широко известно, что Гайд-парк — это не аристократическое место Лондона, а издавна место народных гуляний, доступное всем место народных митингов. Зачем же зря охаивать этот большой и красивый парк? А если бы он и был аристократическим и в его районе устроители съезда — русские социал-демократы — нашли бы дешевое и удобное помещение, разве они отказались бы от этого? Думаю, что нет.

Пусть простит меня Григорий Васильевич Александров за резкость и прямоту моих суждений о его работе. Я очень уважаю его как выдающегося художника кино, но сегодня уже нельзя так делать фильмы о Ленине. То, что сделано в фильме «Ленин в Швейцарии», весь его иллюстративный строй, — это вчерашний день документального кино.

Самарий ЗЕЛИКИН

Документальный телефильм и эффект присутствия

«ТО ЖЕ, ТОЛЬКО ХУЖЕ...»

Что такое телевизионный документальный фильм? Еще совсем недавно на этот вопрос кинематографисты отвечали легко и бездумно: то же, что и кинофильм, только хуже; только сделанный наспех, растянутый, со случайными невыразительными кадрами; только снятый по сценарию, повторяющему самые поношенные схемы «большого» кино. Спорить было трудно. Действительно, лишь долготерпение, любовь к недавно купленному телевизору и надежда на лучшее будущее помогали зрителю перенести поток доморощенных телекинопроизведений. Недостатки профессионального кино в них были доведены до хрестоматийной ясности.

На творческих конференциях, семинарах и совещаниях работники телевизионного кино говорят немало толковых слов о специфике телефильма. Скрытая камера, «синема-верите», кинонаблюдение, эффект присутствия, контакт со зрителем, личность автора—это доминанта фильма, камерность и т. п.— все это звучит очень убедительно. Но получается как-то так, что теория телефильма обгоняет практику (хотя и сама немало отстает). Послушаешь иного режиссера или сценариста на конференции — новатор. Посмотришь его фильм на экране — то же кино, только... ну пусть не хуже, но все равно то же кино. Наши теоретические споры имеют пока что очень незначительный выход в практику.

И все же в общем ежевечернем потоке телекино последнее время появляются работы (покамест чаще документальные), которые заставляют говорить о рождении законов телевизионного фильма. Чуткие художники ощущают это. Показательная эволюция М. Ромма от уничтожающих оценок телевидения, которые доставили всем телевизионистам немало огорчений, до интервью в журнале «Советское радио и телевидение», доставившего тем же телевизионистам столько же радости. Большой мастер серьезно и вдумчиво анализирует законы маленького экрана. Причем оперирует не воздухом, а материалом «Обыкновенного фашизма», фильма, который можно считать образцом телевизионной документалистики.

Значит, победа?! Значит, не даром бились лбами в эту стенку «то же, что и кино, только хуже»?

И все равно звучат голоса: ладно, не хуже. А почему все-таки не то же? Вы говорите, крупные планы? Ну, знаете, это несерьезно, это не довод, чтобы претендовать на открытие нового вида искусства. Эффект присутствия? Сколько существует кино...

ИСТОРИЯ И ГЕОГРАФИЯ

Да, это верно, сколько существует кино, столько существует и термин «эффект присутствия», или, по крайней мере, удивительное явление, которое им обозначается. Люмьеровский поезд, заставивший слабонервных бежать из зала,— пример, известный всем. А ведь странно не то, что люди пугались тогда, странно то, что мы сейчас не пугаемся. Киноопыт притупил наши ощущения. Кино ищет все новые и новые способы будоражить их. Цветное зрелище охватывает нас со всех сторон. Когда в панорамном кинотеатре показывают прогулку по морю, у людей со слабой вестибулярной системой начинается морская болезнь. В циркораме мы целиком вписываемся в зрелище. Мы ощущаем себя там, где происходят события, говоря языком криминалистики, «на месте происшествия». Это п р о с т р а н с т в е н н ы й или, если можно так выразиться, «г е о г р а ф и ч е с к и й» эффект присутствия. Он недоступен телевидению.

Как бы ни росли технические возможности телеэкрана, он навряд ли сможет когда-либо охватывать человека зрелищем, вписывать его внутрь себя, как это делает киноэкран. Самый страшный телевизионный шторм не даст вам, сидящему в удобном кресле, всех прелестей морской болезни. Да и нужно ли это?

Потеряв пространственный эффект присутствия, телевидение потеряло многое. Но не меньшее оно приобрело взамен.

Даже самые ярые противники телевидения во времена наиболее ожесточенных споров «искусство — не искусство» говорили:

— В общем-то этот самый полированный ящик— профанация. Но вот когда парад на Красной площади, или возвращаются космонавты, или большой футбол — это да! Ради таких передач и держим.

А ведь этот суровый товарищ мог потерпеть, сходить через месяц в панорамный кинотеатр и поглядеть на демонстрацию «в лучшем виде», в цвете, во весь размах экрана, да еще так, чтоб одна колон-

на обходила его вроде бы справа, а другая — слева. Нет, ему важно видеть событие именно сейчас, в момент, когда оно происходит. Сиюминутность дает ему ощущение сопричастности к событию.

Здесь в чистом виде выступает телевизионный эффект присутствия. Основа его не «там», а «тогда», его можно назвать в р е м е н н ы м или, если хотите, и с т о р и ч е с к и м».

Возможно, что в этом различии «истории» и «географии» и нужно искать корни различий между обычным и телевизионным фильмом (во всяком случае, документальным).

Временной эффект кино недоступен.

СВЕЖИЕ ФРУКТЫ И ФРУКТОВЫЕ КОНСЕРВЫ

Болельщик смотрит футбольный матч в киножурнале «Советский спорт». Пусть даже он не знает результатов — «болеть» он не будет. Он точно знает, что все, что показывают на экране, произошло задолго до демонстрации. Но дело не только в этом. Рука киномонтажера отобрала из всего хода матча наиболее выигрышные моменты. Эффектный бросок вратаря следует за броском, атака за атакой. Нет здесь затяжек, когда трибуны вопят «Давай!», нет ошибок судьи, когда над стадионом гремит пресловутое «На мыло!». Нет тех хитростей, которые, как кажется каждому болельщику, заметил он один, и о которых он до хрипоты будет спорить после финального свистка. Есть кино — нет игры. Болельщику неинтересно.

Матч по телевидению — другое дело. Событие развертывается во всех своих перипетиях, его можно проследить от «а» до «я». Попробуем, однако, представить, что матч не транслируется непосредственно со стадиона при помощи передвижной телевизионной станции, а заснят с экрана монитора или записан на видеомагнитофон. Окажет ли это влияние на переживания болельщика у телевизора? Не окажет, если он не знает заранее разультат матча, если его не предупредят, что на экране идет пленка. Подробный и последовательный показ события со всеми его случайностями и нескладностью, которые и создают ощущение непосредственности, заставит болельщика забыть о том, что матч шел неделю тому назад. В этой случайности и нескладности есть незаданность результата — то, что больше всего привлекает к экрану телевизора. Событие развивается на твоих глазах, результат его родится при тебе— и еще никто не знает, каким он будет.

Есть случай, который, наверное, войдет в учебники телевидения под названием «Шнурок Гагарина». Когда первый космонавт шел докладывать о победе, когда взгляды тысяч москвичей и миллионов телезрителей были прикованы к ковровой дорожке аэродрома, у Юрия Алексеевича развязался шнурок на ботинке. Эта забавная мелочь попала в объектив телекамеры, И вот, казалось бы, пустяк, а у телезрителя появляется ощущение — я видел все, как там было, от меня ничего не скрылось (кроме всего он уверен, что развязанный шнурок заметил только он один). У зрителя появилось и большее — хорошая улыбка, и чувство человеческой близости к космонавту, и даже волнение — хоть бы не споткнулся!

При монтаже киножурнала кадр с развязанным шнурком, конечно же, попал в корзину! Занятно, не правда ли?

И если сейчас, несколько лет спустя, мы посмотрим киножурнал и телевизионный репортаж того времени, то именно телерепортаж донесет до нас не только суть, но и аромат события. Ведь есть разница между вкусом свежих фруктов и даже самых лучших консервов. Как знать, может быть, не последнюю роль в этом сыграет и кадр с развязанным шнурком.

Сиюминутность — отличительная черта телевидения. Этот тезис приняли единогласно, без голосов против и воздержавшихся. Н о с и ю м и н у т н о с т ь, в р е м е н н о й э ф ф е к т п р и с у т с т в и я, р о ж д а е т с я н е т о л ь к о и н е с т о л ь к о с а м и м ф а к т о м п о к а з а с о б ы т и я в м о м е н т е г о с в е р ш е н и я, с к о л ь к о п о д х о д о м к э т о м у п о к а з у, х а р а к т е р о м п о к а з а. В таком случае этот эффект выступает уже не прямо, а опосредствованно. Вот почему мы имеем право говорить о сиюминутности не только в обычных телетрансляциях, но и в документальном телефильме.

СКАТЫВАЕМСЯ ИЛИ НЕТ?

Возражения легко предвидеть. Вы предлагаете показывать события со всей шелухой, в первозданной непричесанности. А где право художника на отбор? А не скатываетесь ли вы к голому натурализму, описательству, объективизму, бездумному фотографированию, способу «что вижу, то пою» и т. д. и т. п.?

Нет, не скатываемся. Роль публициста в подобном телевизионном фильме заключается в том, чтобы отобрать события наиболее яркие, наиболее точно выражающие его мысль, столкнуть их на экране так, чтобы эта мысль сама, без подсказки родилась у зрителя. Мы до конца должны использовать свое право на отбор на этой стадии работы и должны как можно меньше вмешиваться в ход самого события. Пусть событийный фильм строится не из кирпичей — кадров, а из блоков — событий, снятых так, как их показала бы телевизионная камера.

Любопытен в этом смысле новый документальный фильм «Мангышлак — начало пути». Об этой работе будут еще, видимо, много говорить и спорить, и, приведя ее в подтверждение своей мысли, я вовсе не пытаюсь дать сколько-нибудь подробный ее анализ. Хочется отметить лишь одно — это фильм, снятый как бы двумя режиссерами—телевизионным и кинематографическим. Синхронные эпизоды сняты подробно и спокойно, в них почти не заметны следы ножниц — так показывала бы телекамера в руках блестящего телережиссера. В них чувствуется биение несрепетированной жизни. Веришь, что, снимая эпизоды спора, режиссер не знал, к чему придут спорщики. В сочетании этих синхронных эпизодов-блоков есть внутренние взаимосвязи, зритель чувствует их и сам (так ему, по крайней мере, кажется) приходит к мысли создателей фильма. Вернее, не приходит, а приходил бы, если бы авторы доверились этим взаимосвязям и не застраховали их дикторским текстом. Там, где вступает диктор (текст фильма превосходно читает Е. Евстигнеев), начинается кино, добротное кино. Там теряется сиюминутность, начинают действовать другие законы. И дело здесь даже не в дикторском голосе и синхронных съемках. Вот один из синхронных кусков — праздник в Баку. За столом поднимается тост за матерей, и все присутствующие десять раз повторяют: «Мама! Мама! Мама!» Вначале их голоса звучат за столом, а затем, усиленные реверберацией, они несутся над песками Мангышлака. На фоне величественной панорамы звучит, замирая и перекатываясь вдалеке: «Мама! Мама!..»

Красиво? Да. Более того, символично, эффектно, ярко, масштабно, впечатляет и т. д. Но этот красивый, выстроенный переход создает ощущение заданности приема. И сразу исчезают сиюминутность и достоверность — то, без чего не может жить телевидение. Быть может, достоверность не исчезла бы, не будь этот эпизод в прямом соседстве с блестящими и чисто телевизионными интервью.

Говорят, что ландыш и сирень не могут стоять в одной вазе — они угнетают друг друга. Вот так и подобные эпизоды не могут соседствовать — они лишают друг друга силы и убедительности.

Снимая застольный эпизод, режиссер, видимо, знал, что он завершится здравицей в честь матери— это было необходимо для связки. Эпизод был снят ради результата. Телевизионный документальный фильм должен создаваться из эпизодов, снятых независимо от результата.

Образцом такого построения может служить американский телевизионный фильм об автогонщике «Эдди» Стивена Ликока. Судьба Эдди прослежена здесь независимо от того, добьется ли он победы,— это придало фильму значительность социального и психологического исследования. Незаданность результата, которую зритель очень точно чувствует, обострила интерес ко всему, что происходит на экране.

Наша жизнь дает огромное количество материала для фильмов такого рода.

...В один из документальных фильмов был включен эпизод с Иннокентием Смоктуновским. Авторы решили, видимо, заглянуть в творческую лабораторию артиста. По этому поводу на экране был показан просмотровый зал. Шел отбор дублей. Это был явно восстановленный эпизод. Смоктуновскому приходилось играть самого себя. Выяснилось, что это трудно даже для такого блестящего актера. Была какая-то неуловимая фальшь, от которой не избавиться при восстановлении фактов.

Но если бы нашелся телевизионист, который решил бы проследить основные этапы создания роли этим замечательным артистом и показать нам их со всей «шелухой» (бог с ней, у Смоктуновского и «шелуха» интересна), такой фильм, мне кажется, надо было бы снимать, не восстанавливая фактов, не тогда, когда уже станет ясно, что новая работа Смоктуновского — новый шедевр. Камера стала бы незаметным спутником артиста на всем трудном пути создания образа — и на телевидении появилась бы лента увлекательная и полезная.

А представьте себе фильм о хирурге Амосове, показывающий один его день или даже только одну операцию. Опять-таки пусть этот день будет дан во всей своей неприбранности, и пусть до конца операции мы вместе с хирургом не будем знать, выживет или умрет больной. Не результат, а процесс, не вывод, а ход мысли, не победа, а путь к ней должны быть объектом телевизионного фильма. И уж совсем хорошо, если бы еще этот фильм прокомментировал сам Амосов и показал, как за каждой мелочью повседневности бьется человеческая мысль.

Особенности телевидения — временной эффект присутствия — диктуют документалисту выбор средств. Если бы скрытая камера и прямое интервью не были найдены в кино, можно не сомневаться, что их придумало бы телевидение. Это могучие средства, хотя сами по себе они не гарантируют победы. Сколько бы вы ни подсматривали за влюбленными в парках, это будет любопытно, мило, но не более чем этакое «синема-полуверите». Найти объект, найти событие или ситуацию, в которой обнажаются человеческие души — вот главнейшая задача телевизионного публициста, берущегося за событийный фильм. Найти точку зрения на событие, с которой оно видно неожиданно остро,— вот задача, пожалуй, не менее важная. В фильме «Эдди», когда идет реша-

ющая гонка, мы следим не столько за ходом борьбы на треке, сколько за лицом жены гонщика. Даже видя камеру, она в этот момент не может маскироваться, алчность, спрятанная за маской благопристойности, вырывается наружу. В результате перед зрителем не просто гонки, он проникает в подлинный *смысл* борьбы. Этот душевный стриптиз неприятен, есть в нем что-то жестокое, но в нем же и суть данного фильма.

Кто-то хорошо сказал, что до сих пор наибольшие победы телевидение одерживало «на чужих полях». В области художественного телефильма это «Двенадцать разгневанных мужчин» или «Мари-Октябрь». Беседуя с людьми, пытающимися писать для малого экрана, мы приводим эти фильмы как пример телевизионного решения. К сожалению, на наших телестудиях пока что лучших образцов нет.

В области событийной документалистики образцом может служить польская короткометражка «Возвращение корабля». Вот где идеально была найдена ситуация, в которой «обнажаются человеческие души», ситуация, когда человеку безразлично, снимают его или нет. Это фильм предельной искренности, и очень радостно, что рядом с ним можно поставить работу, сделанную советским телевидением. Я имею в виду «Чайки рождаются у моря» Л. Золотаревского. Ответы разных людей на вопрос автора о большой любви, связанной с морем. Эту ленту, по-моему, нельзя смотреть в большом зале — неловко. Неловко, когда человек рассказывает о самом сокровенном на площади; это разговор с глазу на глаз, это Телевидение. Где в произведениях последних лет есть рассказ о любви такой силы, как рассказ калининградской девушки, имени которой мы так и не узнали (и хорошо, что не узнали, это тоже было бы неловко)? Где есть такая обнаженность души, такая искренность, недоступная даже величайшим актерам? Можно, конечно, сказать: Л. Золотаревскому повезло, он наскочил на потрясающие человеческие истории, а приди другие люди, неинтересные,— что было бы с фильмом? Но автор «Чаек» «организовал» свое «везение». Он сделал главное: нашел ситуацию — проявитель, и его соавторами стали люди, проявляющиеся во всей своей красоте.

ТУСКЛЫЙ ГЛАЗ!

Мне кажется, очень важно определить основные направления поиска в телевизионной документалистике. Одно из них прямо подсказанное спецификой телевидения — событийный фильм. Вернее, фильм, рассказывающий не о событии, а о людях *через событие* или ситуацию, в которой они очутились и которая способствует их самораскрытию. Направления поиска важно определить для того, чтобы знать, где искать. А ищем мы пока что «лениво и нелюбопытно», во всяком случае, очень традиционно. Виноваты в этом творческие работники телевидения, виноваты и некоторые руководители, не чувствующие специфики дела, которым занимаются. Ведь, говоря откровенно, режиссеры и сценаристы нередко вынуждены обращаться к привычным обзорным фильмам, где факты служат иллюстрацией заранее предложенных известных тезисов.

Мне довелось как-то побывать на обсуждении фильма Киевского телережиссера Л. Суярко «Нам семнадцать». Фильм элементарно прост — в школе десятиклассники спорят о любви. Идет диспут в актовом зале. Не знаю, как Суярко удалось спрятать камеру или приучить к ней ребят — но их выступления безыскусны, это правда, которую не подделаешь. И вот прозвучали голоса:

— Балаканина (это украинское слово, соответствующее русскому «болтовня»). Болтают, болтают, ну и что, к какому решению пришли?

А если собрать не только киевских семнадцатилетних мальчиков и девочек, а все человечество в один зал и дать эту тему — «Что такое любовь?»— разве будет найдено решение? Не дай бог, если бы его нашли — жизнь стала бы скучнее. Нужно было очень тусклыми глазами смотреть на экран, чтобы не заметить главного: нравственной чистоты, прозрачности чувств и отношений, чтобы не пришла мысль — напрасно нас пугают «мальчиками с Крещатика», в основе-то наши ребята вот какие! Предложи такому человеку «Возвращение корабля», он поморщится: «Ну и ладно, приехали, ну и что?» (если, конечно, не будет знать о международных призах, полученных фильмом, но ведь призы так трудно предвидеть заранее).

Подобное отношение к поиску убивает само желание искать. И темы, великолепные темы проходят мимо нас, чтобы уже никогда не повториться.

Недавно в Киеве в Доме архитектора была открыта выставка проектов памятника, который должен быть поставлен у Бабьего Яра. Выставка была скромной, без широкой рекламы, и мало кто знал о ней. Тысячи людей погибли в Бабьем Яре, единицам удалось спастись. Найти бы этих людей и собрать в один день и час на выставке. Заглянуть в их глаза, когда они станут перед памятниками своим отцам и братьям, самим себе. Услышать слова, которые вырвутся у них, и не побояться слез. Это был бы фильм драматический и честный. Он не был снят.

ПУШКИН И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

...Телевидение одерживает победы «на чужих полях». Вот два документальных фильма (или художественно-документальных, хотя почему, если

документальность доведена до блеска, она нуждается в таком комплименте?), сделанных художниками кино на киностудиях. Они стали образцами телевизионной публицистики. Это «Удивительное рядом» и «Обыкновенный фашизм». Что же здесь телевизионного? — могут возразить мне. Речь шла об эффекте присутствия, да еще и временно́м, «историческом». Какой же тут, с позволения сказать, эффект присутствия, если мы точно и заранее знаем, что кадры сняты в разное время и в разных местах, что съемку от демонстрации отделяют десятки лет. Где же здесь сиюминутность, и можем ли мы чувствовать себя присутствующими при событиях 30-х годов?

Да, эффекта присутствия в этом смысле при демонстрации названных фильмов не возникает. Возникает эффект более сложный, более опосредствованный и, если хотите, более ценный и значимый. Я не чувствую себя присутствующим при событиях, которые вижу на экране, но на моих глазах происходит событие, куда более важное и интересное,— рождение человеческой мысли, рождение отношения к тем кадрам, которые проходят на экране. В самом деле, если зритель следит за тем, как деталь подгоняется к детали и здесь же, на его глазах, рождается примус или автомобиль,— это сиюминутность телевидения. Если художник наносит штрих за штрихом и мы следим за чудом появления рисунка — это сиюминутность. А если автор на наших глазах сочетает, сталкивает и противопоставляет друг другу кадры и мы видим или слышим (не знаю, как это назвать), как появляется мысль, охватывающая это сочетание кадров, делающая их глубже, превращающая в искусство, мы чувствуем, как мучительно рождается слово,— это не сиюминутность? Сиюминутность, где на смену созерцанию приходит сомышление.

Ревнители телевизионности, лобово понимающие эффект присутствия, загоняют телевидение в узкие рамки прямых трансляций, в крайнем случае, событийных фильмов. Мне кажется, что высший род телевизионной публицистики — фильм типа «Обыкновенного фашизма», фильмы, как бы творимые на глазах зрителя, фильмы «авторские», фильмы, в которых на наших глазах, при нас происходит только одно событие, одно великое таинство — рождение мысли. Если в событийном телефильме эффект присутствия создавался характером показа, то здесь его создает скорее характер рассказа.

Пушкин писал, что следить за мыслями великого человека есть занятие самое увлекательное. Эпитет «великий» не обязателен, все остальное сказано как будто сегодня о телевидении.

В самом деле, что нас привлекает в устных рассказах некоторых людей, выступающих на телевидении? Безусловно, содержание, но не меньше и манера беседы, рассказа, импровизации. Мы следим за ходом их мысли, они вспоминают при нас, отклоняются и вновь возвращаются к основной теме рассказа. Представьте себе актера, который мастерски прочел бы текст такого рассказа. Это было бы неизмеримо менее интересно. Совершенно так же разнятся впечатления от прочтенной страницы и от фильма режиссера С. Бубрика, рассказывающего, как эта страница создавалась. Это хорошо знают лекторы: диаграмма, начерченная на доске заранее, не производит и половины того воздействия на аудиторию, что диаграмма, создаваемая на глазах студентов. Пишущаяся неоновая надпись приковывает наше внимание, просто горящую мы часто не замечаем. В этих и многих других примерах, которые можно было бы привести,— зародыш телевизионного эффекта присутствия.

ПЕРВООТКРЫВАТЕЛИ ИЛИ ЕЗДОВЫЕ ОБОЗА

Итак, есть два вида сиюминутности (не очень удачный термин, но лучшего не придумано). Сиюминутность того, что происходит на экране, и сиюминутность рождения авторской позиции по отношению к тому, что происходит. Зритель соответственно становится соучастником либо самого события, либо авторского размышления по поводу события. Мне кажется, что соучастие второго рода ближе и перспективнее для телевидения. Маленький экран теряет многое в области эмоционального воздействия. Взамен он должен получить большую глубину, должен стать не демонстратором, а исследователем. Неверно, что документальное телевидение — прежде всего зрелище. Это один из самых совершенных способов общения людей. Ведущими жанрами телевизионной публицистики должны быть фильм-размышление, фильм-исследование, фильм-спор. Мы много говорим о наступательном характере нашей пропаганды. Подлинно наступательным телевидение станет тогда, когда оно будет смело обращаться к проблемам, еще не решенным, еще не нашедшим отражения в постановлениях. Риск ошибиться — меньшая беда, чем заданность результата, которая делает инертными и творцов и зрителей. Ведь даже если вы не можете решить проблему, то само возбуждение общественной мысли вокруг нее есть явление положительное.

Вопросы, связанные с научной организацией труда, сейчас носятся в воздухе, мы только приступаем к их решению, это живой процесс, бурлящий в обществе на наших глазах. Как полезен был бы телевизионный фильм или даже серия фильмов на эту тему? Ее можно даже сузить — скажем, отправиться

на «поиски потерянного времени». Как всегда, когда касаешься материала по-настоящему современного, открывается широкий простор для использования самых современных способов документальной съемки. Здесь были бы и скрытая камера и прямые интервью, здесь можно было бы столкнуть точки зрения людей, снятых в разное время и в разных местах, здесь есть место для умного и ироничного комментатора, здесь хозяйкой была бы мысль. Хотелось бы такой фильм если не сделать, то хотя бы посмотреть.

Мы часто жалуемся, что люди думающие предпочитают телевизору книгу. Их можно понять — информация об уже сделанном навряд ли увлечет человека, когда он весь в сегодняшних еще не решенных проблемах. Он выключит телевизор и возьмет в руки свежий номер журнала. Он знает, что в области проблемного очерка телевидение далеко отстало от литературы.

Мы помним немало телефильмов на деревенскую тему. Выше перечисления успехов того или иного колхоза они не поднимаются. И мы помним «Районные будни» В. Овечкина, «Деревенский дневник» Е. Дороша, очерки В. Тендрякова, Г. Троепольского, прозу В. Солоухина. Трудно представить себе кинофильм, подробно и доказательно исследующий положение дел в каком-то хозяйстве. В 20—30 минут здесь не уложишься, опять-таки скатишься к перечислению. Но можно представить себе цикл фильмов — писем из одного села. У экрана телевизора легче, чем в кинозале, думать вместе с автором. У телевизора человек сидит один, а мыслительный процесс, как известно, массовости не требует.

Быть может, такая серия писем из села потребовала бы года, а то и больше работы, но она стоит того. Как знать, может быть, именно телевидению удалось бы заметить какие-то закономерности, рождающиеся в нашей жизни, помочь партии найти недостатки, еще не обнаруженные. Это была бы работа разведчиков, первооткрывателей, а не ездовых идеологического обоза.

Правда, для создания таких фильмов нужны люди типа Овечкина и Дороша, острота их взгляда, их гражданское мужество, нужны настоящие авторы, искатели, а не иллюстраторы.

«САМ ЛОВЛЮ, САМ ЖАРЮ, САМ ПРОДАЮ»

...Однажды на пленуме Всесоюзной комиссии по телевидению один из выступающих вспомнил вывеску лавочки в Замоскворечье: «Сам ловлю, сам жарю, сам продаю». Он сделал это для того, чтобы осмеять «любительщину» в телевидении, призвать к предельной специализации телепрофессий. Сценаристу — сценаристово, режиссеру — режиссерово, диктору, соответственно,—дикторово. Пусть каждый будет профессионалом в лучшем смысле этого слова, и при такой коллективной работе родится...

Родится все, что угодно, но не фильм, согретый личностью его создателя. Ведь не случайно, получилось так, что режиссер М. Ромм сам комментирует кадры фильма «Обыкновенный фашизм». Честное слово, голос Л. Хмары звучит более, так сказать, «профессионально», чем голос М. Ромма. Но Л. Хмара не имел бы права на роммовские интонации, да и не родились бы они у него. «Сейчас он заблудится. Вот видите, заблудился» — у актера это выглядело бы заранее заготовленным трюком, у автора только что придуманная фраза, которая предельно сближает экран со зрителем. Это именно роммовская ирония и именно роммовский пафос, мы чувствуем, что человек за экраном знает в двадцать раз больше, чем рассказывает, а то, что рассказано, проникнуто обаянием его личности. Ведь вот характерно — сколько раз мы видели кадры гитлеровской хроники, а в «Обыкновенном фашизме» в сочетании со словом Ромма они прозвучали как увиденные впервые. Будь на месте Ромма актер — за экраном стоял бы некто обобщенный и безликий, вещающий хорошо поставленным дикторским голосом. Для телевидения это абсолютно неприемлемо. Включая телевизор, мы приглашаем человека в гости. Человека пригласить можно, а вот «обобщенного некто» навряд ли.

Телевизионный документальный фильм — искусство глубоко индивидуальное. Одна из основных его проблем — личность за экраном, своеобразный «лирический герой» фильма. Это создатель фильма, имеющий свою позицию, свою личную точку зрения, а следовательно, имеющий право на спор. Вспомните, как в споре с человеком, равнодушным к природе, родилась неповторимая интонация фильма С. Образцова «Удивительное рядом». Фильм не появился бы, если бы писал один, ставил другой, читал третий. Это знамение нашего времени — нам интереснее всего, что думает этот, именно этот человек, во всей его исключительности и неповторимости.

Пример удачного сочетания, вернее, слияния, сплава разных профессий есть и в телевидении. Это И. Беляев, автор «Сахалинского характера», «Путешествия в будни». Он снимает по собственным сценариям и сам комментирует свои фильмы. О результате можно судить по тому, что последний фильм И. Беляева получил диплом первой степени на фестивале в Ленинграде. Подобных примеров немало в зарубежном телевидении. Почему же это не убеждает нас? Почему мы не отбираем и не воспитываем для телевидения людей такого склада? Это очень индивидуально, говорят нам,— редкое сочетание

способностей. А если именно такое сочетание и есть телевизионный талант? И кто сказал, что талантливых людей легко искать? Но они нужны сегодня телевидению больше всего, больше ослепительно красивых дикторов и бдительных редакторов.

Характерно, что в штатном расписании телестудий для такого «универсала» не предусмотрено место. Явись сейчас на ЦСТ Леон Зитрон, руководство долго петляло бы, обходя параграфы, для того чтоб предложить ему должность. Режиссер? Вроде нет: чужих сценариев не ставит, сам для себя пишет. Комментатор? А чего он лезет в съемки? Сценарист? Простите, такой должности на телевидении нет.

В крупных газетах есть специальные корреспонденты. Пора бы и телевидению создать институт специальных корреспондентов, отобрав для этой работы самых способных «универсалов», людей, телевизионно талантливых. Говорят, что в естествознании открытия лежат на стыке наук. В документальном телевидении успех, видимо, лежит на стыках профессий. Так что ирония: «Сам ловлю, сам жарю, сам продаю» — была не очень уместной.

●

Во многих телефильмах рождается своеобразный «эффект отсутствия». Отсутствия правды, мысли, а значит, и специфики телевидения. Надо кончать с этим отсутствием, и мы почувствуем себя рядом с человеком за экраном. Тогда в полную силу будет работать эффект присутствия — волшебная особенность кино и телевидения, которая по-разному проявляется в этих разных видах искусства.

Что касается точки зрения «то же, что и кино, только хуже», то никакие теоретические рассуждения ее не опровергнут. Опровергнуть может только практика телефильма. Скорее бы!

Хроника телевидения

АНГЛИЯ

«Это — Англия» — так назвали свою новую серию из 32 телевизионных фильмов известные английские теледокументалисты Денис Митчелл и Норман Сьоллоу. Пригласив к участию в этой работе группу молодых режиссеров, они создали широкую панораму жизни Великобритании 60-х годов. Телезрители познакомились с бытом жителей различных районов страны.

Имена Митчелла и Сьоллоу известны далеко за пределами страны. Недавно их документальный телефильм «Свадьба в воскресенье» (об йоркширских горняках) был удостоен премии «Италия», как лучшая телепередача международного конкурса.

●

В сотрудничестве с американской кинокомпанией «Метро-Голдвин-Майер» Би-би-си собирается инсценировать для телевидения роман Голсуорси «Сага о Форсайтах». Серия будет состоять из 26 эпизодов, продолжительностью в 50 минут каждый.

ГДР

«Прошлое президента ФРГ» — так называется новая телевизионная серия из девяти передач, подготовленная известным тележурналистом ГДР Карлом-Эдуардом фон Шницлером и и доктором Кёлертом. В серии, имеющей подзаголовок «Нелады с биографией», использованы недавно опубликованные материалы; изобличающие Генриха Любке в сотрудничестве с нацистами.

●

Телевидение ГДР приступило к работе над серией телевизионных передач, состоящей из пятнадцати сорокаминутных эпизодов. Передачи охватывают период с 1848 года до наших дней и воссоздают историю Германии почти за двенадцать десятилетий. Серия так и называется: «Судьба Германии — история двенадцати десятилетий». В ней используется обширный документальный материал.

●

Телезрители ГДР с большим интересом познакомились с новым телевизионным спектаклем «Охотничье общество». Пьеса повествует о судьбе служанки восточнопрусского помещика, которая, рискуя своей жизнью, помогала советским военнопленным. «Охотничье общество» — первая проба пера в области драматургии 46-летнего веймарского поэта Вальтера Штранки. Он автор нескольких сборников стихов и массовых песен, за которые был удостоен в 1958 году медали имени Эриха Вайнерта, а в в 1959 году — премии имени Генриха Гейне.

ИТАЛИЯ

Француз по происхождению Пьер Брис живет и работает в Италии и больше известен как актер кино. Последнее время он много работает для телевидения. За прошлый год им написан 12-серийный телевизионный сценарий, по которому он сам ставит фильм. Общее название серии «Дети мира». Съемки будут вестись в разных странах. Первый фильм снят в Риме. Каждая серия рассчитана на тридцать минут.

ПОЛЬША

Уже более ста раз на экранах польских телевизоров демонстрировалась специальная передача для учителей. Она передается дважды в месяц (по субботам). Передачи снискали популярность не только у педагогов и воспитателей, но и у родителей. Особенным вниманием пользуется один из циклов — «Психолог советует», который ведет известный польский психолог Х. Филипчук, обсуждающий с учителями и родителями сложные вопросы воспитания. Много внимания в передачах уделяется современным методам преподавания, в том числе и радиовещанию и телевидению. Время от времени демонстрируются показательные уроки.

●

Десятилетний юбилей отметил в этом году пользующийся большой популярностью польский телевизионный журнал «Телеэхо» (бессменный организатор всех передач журнала Ирэне Джеджич).

По форме он напоминает салон эпохи Просвещения, в котором хозяйка дома искусно направляет беседу при-

сутствующих и представляет наиболее интересных гостей. Эта форма помогает очень тактично вводить аудиторию в круг проблем культурной жизни.

США

Образовательное телевидение США наметило к демонстрации по всем своим телестанциям два советских телефильма — о балетной школе Большого театра и о концертной деятельности Эмиля Гилельса.

Крупнейшая телевизионная сеть США — «Коламбия бродкастинг систем» (Си-би-эс) — приступает к производству своих собственных кинофильмов. Причина — истощение запасов картин (фильмы демонстрируются сетью дважды в неделю). Сеть уже заключила соглашение со студией «Уорнер бразерс» на съемку 6 кинофильмов и ведет соответствующие переговоры с другими студиями Голливуда.

●

Содержание телевизионных программ всерьез тревожит американскую общественность. Драматург Роберт Ли, выступивший на страницах журнала «Вьюэр» (орган Национального совета аудитории), сравнивает вечерние программы американского телевидения со смогом (грязным, тяжелым туманом больших городов).

«Копоть исчезнет лет через десять, но сначала она приведет к гибели тысячи людей. Это и заставит остальных принять меры предосторожности,— пишет драматург.—Но не всякое удушье ведет к мгновенной смерти, иногда люди умирают медленно,— продолжает он.— Удушающий «смог» постоянно заполняет вечерний телеэкран. Никто этого не отрицает. Некоторым из нас он ест глаза. Для десятка миллионов телезрителей его поглощение равносильно разновидности духовного самоубийства».

Ли считает, что Федеральная комиссия связи ничего не предпринимает для оздоровления телевидения. «...Если Федеральная комиссия связи не предпримет мер, то скоро... мы все будем спать смертельным сном перед своими телевизорами».

●

Один из крупнейших американских телепродюсеров Дэвид Саскайнд по поручению телесети «Коламбия бродкастинг систем» ведет переговоры с Артуром Миллером, Теннесси Уильямсом, Дороти Паркер и некоторыми другими драматургами о постановке передач по их произведениям. Эти передачи он поставит на студии «Тэлент ассошиэйтс» совместно с Дэном Мельником и Леонардом Стерном.

●

Автор более 90 телесценариев (доход которого измеряется шестизначными цифрами) Эдуард Ласко сделал редкое для американского теледраматурга признание. «Секрет успеха телесценариста, — сказал он, — состоит в умении сочинять драмы без содержания. Каждому успешно работающему драматургу говорят: не делай «новой волны»... Телевидение — это страна, полная запретов, и если писатель не знает их, он голодает». «Мысль,— утверждает драматург,— это дело кино и театра. Когда вы пишете для телевидения, вы прежде всего заботитесь о продаже продуктов, поэтому неизбежно должны кланяться в сторону спонсоров (рекламодателей). И так будет всегда при нынешней системе»,— заключает он. Э. Ласко спешит оговориться, что он отнюдь не критикует, а лишь объясняет «специфику» американской теледраматургии.

По его признанию, на обдумывание сюжета очередной серийной передачи у него уходит два часа, а на написание сценария — от двух до четырех дней.

ФРАНЦИЯ

Несмотря на молодость (ему всего 27 лет), швейцарец Пьер Коральник создал уже немало отличных телевизионных постановок, отмеченных международными премиями. Теперь он работает над передачами для Французского цветного телевидения. Уже готов первый фильм «Анна», черно-белая копия которого будет демонстрироваться не только по телевизору, но и в кинотеатрах. Швейцарская и французская критика считают этот фильм «удачным брачным союзом кино и телевидения». В главных ролях снимались Анна Карина и Жан-Клод Бриали.

Подобно кинофильму «Шербурские зонтики», «Анна» — музыкальная лента. Музыку написал Серж Гензбург.

●

Абель Ганс, 76-летний ветеран французского кино; создатель «Наполеона», «Аустерлица», недавно поставил для Французского телевидения экранизацию драмы Виктора Гюго «Мария Тюдор». «Я не был доволен своим последним фильмом «Д'Артаньян против Сирано», — говорит Ганс,— поэтому я решил попробовать сделать телефильм. Размеры экрана не имеют для меня существенного значения. Композицию кадра я разрабатывал, как и прежде, используя метод наезда».

ФРГ

С осени 1966 года баварское министерство культуры открывает в Мюнхене Высшую школу кино и телевидения. Школа будет иметь три факультета: режиссерский, редакторский и репортерский. В институт принимаются лица с законченным средним образованием.

ЮГОСЛАВИЯ

Белградское телевидение в содружестве с военной киностудией «Застава-фильм» приступило к съемкам первого многосерийного телевизионного фильма «Незабываемые полеты» — о военных летчиках, об их опасной и романтической работе.

Сценарий первых четырех серий написан режиссером Раденко Остойичем (снявшим первые две серии), генералом авиации Лекичем и пилотом в отставке Стипе Чикешем, который намеревается также сам снять третью и четвертую серии картины. Остальные четыре серии будет снимать известный югославский кинорежиссер Никола Танхофер, которому поручено общее художественное руководство фильмом. В главных ролях — Люба Тадич, Михаил Костич и Павле Вуйисич.

ЯПОНИЯ

Японская радиовещательная и телевизионная корпорация опубликовала условия второго международного конкурса на соискание «Японской премии» за лучшую образовательную радио- и телепередачу, который состоится между 5 и 15 ноября 1966 года. «Японская премия» была учреждена в 1965 году в связи с сорокалетием Эн-эйч-кей с целью способствовать улучшению образовательных передач. В первом конкурсе приняли участие 70 вещательных организаций 46 стран, представивших на рассмотрение жюри 185 работ.

Приглашения принять участие в конкурсе 1966 года разосланы 250 вещательным организациям. Конкурс проводится по следующим видам передач: программы для начальной школы (включая детские сады); программы для средних школ;

образовательные передачи для взрослых (включая учащихся высших учебных заведений).

Кроме основных премий в размере 2 тысяч долларов установлены дополнительные премии министерства связи и имени Абе (бывшего президента Эн-эйч-кей, инициатора этого конкурса) в размере 1000 долларов.

В. ГОЛОВНЯ

Большие потери и малые приобретения

Некоторое время назад газета «Вечерняя Москва» поместила рецензию на фильм «Гиперболоид инженера Гарина».

Статья эта вызвала у меня противоречивые чувства.

С одной стороны, резкая критика в адрес фильма показалась мне в основном правильной — фильм действительно не выдерживал сравнения с популярным и интересным литературным произведением, положенным в основу сценария.

С другой — эта статья вызвала чувство известной горечи, так как ставил картину один из старейших кинооператоров, замечательный мастер своего дела, снявший такие фильмы, как «Член правительства», «Валерий Чкалов», «Два бойца»...

За последние годы ряд очень опытных, отлично профессионально-подготовленных, талантливых кинооператоров художественной кинематографии оставляют свою профессию и начинают заниматься режиссерской деятельностью. Казалось бы, здесь нет оснований для каких-то тревог и беспокойств — во многих областях искусства (не говоря уже о науке и технике) специалисты иногда переходят в смежные отрасли, добиваясь на новом поприще гораздо больших результатов. Но здесь речь идет о другом. Речь идет о том, что советское киноискусство за последние годы потеряло немало талантливых работников и приобрело в их же лице других, гораздо менее результативных специалистов. Поскольку это не единичный случай, а явление, приобретающее распространенный характер, есть все основания и для размышлений и для известных тревог.

Чтобы не быть голословным, перейдем к фактам. Лучшие произведения советского киноискусства, картины крупнейших наших кинорежиссеров, вошедшие в золотой фонд советского и мирового кинематографа, явились результатом вдохновенного творческого труда не только режиссеров-постановщиков, но и их ближайших соратников, равноправных участников создания фильмов, и прежде всего сценариста и оператора. Все творчество Сергея Эйзенштейна неразрывно связано с замечательным советским кинооператором Эдуардом Тиссэ, Всеволода Пудовкина — с деятельностью одного из основоположников советской операторской школы Анатолия Головни. Деятельность режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга на значительном отрезке времени представляла собой образец теснейшего сотворчества с выдающимся советским кинооператором Андреем Москвиным. Почти все фильмы Михаила Ромма, получившие самую широкую известность в нашей стране и за рубежом, связаны с именем талантливого кинооператора Бориса Волчка.

В советском киноискусстве сложилось своеобразное, яркое, глубоко реалистическое направление, в значительной степени определившееся творчеством таких кинооператоров — подлинных художников экрана, как Э. Тиссэ, А. Москвин, А. Головня, Б. Волчок, М. Магидсон, Ю. Екельчик, В. Горданов, Л. Косматов, Д. Демуцкий, Е. Андриканис, и ряда других. Эта блестящая плеяда советских кинооператоров вложила свой неоценимый вклад в развитие советского киноискусства. Они всегда были ближайшими соратниками и коллегами

наших выдающихся кинорежиссеров-постановщиков, создателей лучших советских фильмов.

Профессия кинооператора вошла прочно, незыблемо во всю кинематографическую практику как одна из самых главных, подлинно кинематографических профессий, в значительной степени определяющих не только изобразительную культуру наших фильмов, но также их общее идейное и художественное звучание.

Так почему же за последние годы такое большое количество высококвалифицированных, талантливых операторов (как и художников, и актеров, и сценаристов) настойчиво пытается уйти от своей основной профессии и во что бы то ни стало стать режиссерами?

Если бы этот уход в новую профессию давал, как правило, хорошие результаты, такой вопрос, очевидно, и не вставал бы. Но, к сожалению, практика показывает иное. Талантливые кинооператоры Евгений Андриканис, Александр Гинцбург, Борис Волчок, Аркадий Кальцатый, Александр Шеленков, очень своеобразный, острый, интересный художник В. Каплуновский и другие оставили свою основную профессию и перешли в режиссуру. В результате наше киноискусство потеряло большую группу отличных специалистов, талантливых творческих работников и приобрело группу кинорежиссеров в лучшем случае среднего уровня. Процесс этот продолжает развиваться. Блестяще владеющий операторской техникой и отличающийся хорошим вкусом оператор Владимир Монахов тоже перешел в режиссуру.

Пытается стать режиссером-постановщиком по-настоящему одаренный ярким талантом молодой оператор Ю. Ильенко. Профессиональный драматург Д. Храбровицкий ставит фильм как режиссер и т. д. и т. п.

Причин для подобных тенденций в нашей кинематографической практике, очевидно, несколько. Но одна из них и, возможно, главная — это известная недооценка за последние годы значения и места некоторых кинематографических профессий, и прежде всего профессий кинооператора и кинохудожника. Отсюда, как следствие, неизбежная нивелировка в творчестве представителей этих профессий, снижение их удельного веса в общем творческом процессе создания фильма. Нам кажется чрезвычайно важным обратить внимание на эту тенденцию, ибо она мешает дальнейшему идейному и художественному росту советского киноискусства, для развития которого чрезвычайно существенно гармоничное развитие всех его компонентов.

Как это ни парадоксально, но тяга представителей многих профессий к кинорежиссуре не только не поднимает, но, наоборот, в какой-то степени принижает также и значение режиссерской профессии. В самом деле, получается, что режиссурой может заниматься каждый, кто хорошо проявил себя в другой смежной профессии. В действительности же это глубокое заблуждение. Немало режиссеров-профессионалов, пришедших из театра, терпели фиаско в кинематографе. Это, очевидно, следствие того, что для успешной постановки фильма недостаточно одного желания, а необходимо еще и овладение профессией.

Отсюда известный, но, к сожалению, забываемый вывод — кинорежиссером-постановщиком может быть далеко не каждый. Это профессия сложная, требующая особых человеческих качеств и творческих данных. Эту профессию надо всячески поднимать (как, впрочем, и все остальные кинематографические профессии), повышать требовательность к ней, ее значение в общем процессе создания фильма. Нам могут возразить, сославшись на отдельные удачные дебюты в режиссуре представителей других кинематографических специальностей: актеров, сценаристов, операторов. Да, такие случаи бывали. И против этого не возразишь. Мы же против массового перехода в режиссуру представителей других, не менее важных и уважаемых кинематографических профессий, когда для этого нет никаких серьезных оснований, кроме желания «попробовать»... и когда, несмотря на явную неудачу, эти пробы продолжаются, помогая увеличивать число посредственных фильмов.

Несколько иное положение в научно-популярной и особенно в хроникально-документальной кинематографии. Здесь профессия кинооператора тесно соприкасается, а иногда и сочетается с профессией кинорежиссера-документалиста. В идеале каждый кинооператор хроникально-документального кино должен обладать какими-то задатками режиссерского мышления, режиссерского ви́дения материала. Поэтому в хроникально-документальной кинематографии успешное освоение кинооператорами режиссерской профессии в известной степени закономерно. И оттого-то

и положительных примеров здесь гораздо больше. Нам легко назвать немало крупных режиссеров-документалистов, выросших из кинооператоров хроники (Р. Кармен, М. Слуцкий, В. Беляев, М. Трояновский, Б. Небылицкий, А. Колошин и другие). Однако и тут далеко не каждый оператор или редактор может стать полноценным режиссером.

За последние годы на киностудиях художественных фильмов в качестве режиссеров-постановщиков кинокартин привлекались и привлекаются театральные режиссеры. Несмотря на родство профессий, значительных результатов и здесь не так уж много. Чаще театральные режиссеры ставят слабые кинофильмы. Интересный режиссер театра В. Плучек создал на киностудии «Мосфильм» весьма среднюю кинокартину «Яблоко раздора». Недостаточно интересно дебютировал в свое время В. Комиссаржевский, осуществивший на «Ленфильме» постановку фильма «Знакомьтесь, Балуев!». Не принес особых радостей кинематографу и режиссер телевидения Л. Пчелкин, поставивший на киностудии «Ленфильм» слабую картину «Мать и мачеха». Режиссер И. Ольшвангер не справился со сложной темой в фильме «На одной планете». Картину не могли спасти ни интересная фабула, ни исполнитель главной роли талантливый актер И. Смоктуновский.

Были и такие опыты, когда в создание кинематографического произведения включались целые театральные коллективы (постановка фильма «Строится мост» силами театра «Современник» под руководством О. Ефремова). В данном случае не спасло положения и то обстоятельство, что сопостановщиком фильма был опытный и талантливый кинооператор Г. Егиазаров. Правда, это отразилось на изобразительном решении фильма, достаточно интересном и, конечно, вполне профессиональном, чего, к сожалению, не скажешь о фильме в целом. Яркого кинематографического произведения не получилось. Фильм, скорее, похож на театральный спектакль среднего качества с резонерствующим героем на первом плане. Несмотря на обширные натурные съемки, масштабные сцены и соответствующие им массовки, сам принцип построения фильма, композиция, мизансцены, манера игры актеров имеют мало общего с кинематографом.

Вывод из всего этого напрашивается один: существует специфическая сложная и своеобразная профессия кинорежиссера-постановщика кинематографического произведения, и далеко не каждый, даже талантливый режиссер театра может с успехом справиться с постановкой кинофильма.

Как режиссеры-постановщики выступали также и некоторые писатели. Так писатель и сценарист Н. Зелеранский поставил очень слабый фильм «Петух», а поэт Г. Поженян фильм «Прощай», страдающий весьма серьезными художественными, профессиональными просчетами.

Фильмы, о которых говорилось выше, различны по своему уровню, теме и характеру, однако почти всем им недостает высокого профессионального уровня. Некоторые из них носят скорее любительский характер, нежели профессиональный.

Конечно, есть и удачи в режиссерских дебютах «нережиссеров». Мало, но есть. Удачно выступили как режиссеры-постановщики кинооператоры Вадим Дербенев («Последний месяц осени») и Петр Тодоровский («Верность»). Оба эти фильма имеют свой режиссерский почерк.

Недавно Алексей Баталов закончил постановку интересного широкоформатного фильма «Три толстяка».

Но таких примеров единицы. Они лишь подтверждают правильность мысли о необходимости строго индивидуального подхода при выдвижении новых режиссеров.

●

Один из серьезнейших вопросов нынешнего кинопроизводства — вопрос о производительности труда на киностудиях. По большинству кинофильмов она неудовлетворительна — из-за огромных потерь времени, главным образом в съемочном периоде. В свою очередь потери эти есть следствие или плохой организации производства, или недостаточно высокой профессиональной подготовки творческих и производственных работников.

Снижение профессионализма во всех звеньях наших киностудий резко отражается на качестве картин, удлиняет сроки их производства, удорожает стоимость фильмов.

Интересная деталь: фильмы, идущие в производстве с пролонгацией срока, с перерасходом сметы, как правило, не отличаются высокими идейно-художественными достоин-

ствами. В большинстве это очень средние картины.

В 1966 году «Таджикфильм» выпустил «Двенадцать могил Ходжи Насреддина» (режиссер-постановщик К. Минц). Картина оказалась весьма посредственной, однако делалась она на 179 дней дольше, чем было запланировано, а перерасход сметы составил около 200 тысяч рублей.

Недавно Рижская киностудия закончила работу над комедийным фильмом «Последний жулик» (постановщики В. Масс и Я. Эбнер). Вадим Масс, опытный кинооператор, впервые дебютировал как режиссер-постановщик художественного фильма. Его сопостановщик вообще не имеет кинематографической специальности. Фильм пролонгировался на 160 дней и имел перерасход сметы на 40 тысяч рублей. А в итоге — очень средняя работа.

С нарушением сроков производства и перерасходом средств были окончены фильмы «Непокоренный батальон», «Там, где цветут эдельвейсы», «Гиперболоид инженера Гарина», «Эскадра уходит на Запад» и многие другие, не порадовавшие зрителей высоким уровнем искусства. Подобных примеров можно было бы привести десятки.

Непрофессионализм режиссеров и операторов выражается прежде всего в том, что творческие решения они начинают и с к а т ь на съемочной площадке, когда, по сути дела, здесь надо ф и к с и р о в а т ь ранее найденное. В результате около 60 процентов всех полнометражных художественных фильмов идут с пролонгацией сроков производства. При хорошей организации производства и достаточно высокой профессиональной подготовке творческих, технических и производственных работников студии по любому фильму (кроме особенно сложных) съемочный период не должен в среднем превышать 7—8 недель. На деле же, по большинству наших фильмов он составляет 15—20 и более недель. Повышение профессиональной подготовки творческих и производственно-технических работников — непременное условие для роста производительности труда и улучшения качества фильмов.

У нас есть немало опытных, талантливых, высокопрофессионально подготовленных режиссеров и операторов. К сожалению, их организаторский опыт, их профессиональные методы плохо пропагандируются в нашей специальной кинематографической литературе, не становятся достоянием всей массы производственников, прежде всего кинематографической молодежи.

Когда принимают готовую картину, будь то на заседании Художественного совета студии в республиканском Комитете или в соответствующем управлении союзного Комитета, говорят главным образом об общем идейном и художественном уровне произведения, очень редко — об отдельных компонентах фильма; если уж говорят, то в основном об удачах или неудачах актерского исполнения, и почти никогда не происходит профессионального разбора драматургии, режиссуры, изобразительного решения. Этим же грешат и обсуждения в Союзе кинематографистов, где, казалось бы, особенно подробно, детально, с глубоким знанием кинематографических профессий должны анализироваться новые фильмы.

О газетных рецензиях на новые кинокартины и говорить не приходится. Там, как правило, пишут о сюжете, теме фильма, пересказывают содержание, в лучшем случае, двумя-тремя общими фразами дают оценку актерской и режиссерской работы.

Все это вместе взятое и мешает воспитанию профессионализма в самом широком и уважительном смысле этого слова.

Эти вопросы представляют огромное поле деятельности и для творческого Союза кинематографистов. Можно только сожалеть, что до настоящего времени они не получили широкого резонанса в работе как местных органов Союза, так и его центральных организаций.

Вопрос настолько актуальный, что ему можно было бы посвятить специальный пленум Союза кинематографистов СССР.

Когда мы говорим об уровне профессиональной подготовки, то имеем в виду не только творческие профессии, но и всех специалистов, работающих над кинофильмом. Известно, что иногда даже человек скромной кинематографической специальности, если он профессионально недостаточно подготовлен, может серьезно усложнить процесс производства, ощутимо задержать всю работу над фильмом. Это относится в равной мере к гримеру, осветителю, пиротехникам, реквизиторам, ассистентам режиссера и оператора и многим другим специалистам.

Хотелось бы особо выделить вопросы профессиональной подготовки кадров организаторов производства (директора киностудий, производственных объединений, директора

картин). Во-первых, потому, что за последние годы кинематографическое производство неизмеримо усложнилось, увеличились масштабы, появилась новая техника. Во-вторых, потому, что после сентябрьского Пленума ЦК КПСС все области производственной деятельности в нашей стране должны получить новую, более совершенную форму организации, новые экономические рычаги, более высокую производительность труда. Естественно и закономерно в этих условиях серьезное повышение роли, значения, удельного веса организаторов и руководителей производства на всех наших киностудиях.

В 30-е годы на киностудиях страны сформировался большой отряд организаторов производства высокой квалификации. Имена таких директоров картин, как В. Брянцев, Я. Анцелович, а также Б. Шумов, В. Биязи, И. Вакар, М. Шостак, Я. Светозаров, М. Бессмертный, В. Чайка, широко известны в нашей кинематографии. Эти специалисты являлись, а многие из них являются и сейчас подлинными организаторами творческого и производственного процессов на киностудиях. Необходимо отметить при этом, что все они не просто энергичные, волевые и оперативные работники, но, что особенно важно, обладающие великолепным знанием своей профессии. Казалось бы, за многие годы существования экономического факультета ВГИКа, выпустившего сотни специалистов с высшим экономическим образованием, на киностудиях должны были осесть кадры организаторов производства, из которых выросли бы многие десятки новых прекрасных специалистов. К сожалению, таких специалистов сегодня единицы. Одной из причин этого является отсутствие у выпускников экономического факультета ВГИКа достаточного уважения к своей профессии. Трудно вырастить из молодого директора картины опытного и квалифицированного организатора производства, если он буквально с первых шагов своей производственной деятельности уже думает о перемене профессии. Можно было бы привести десятки примеров, подтверждающих это положение. Если не в режиссеры-постановщики, то уж, во всяком случае, в ассистенты режиссеров, на должность вторых режиссеров у нас за последние годы перешло большое количество работников, имеющих высшее экономическое образование, то есть людей, из которых и следовало бы воспитывать и выращивать кадры организаторов производства.

Вот несколько характерных примеров. На киностудии имени А. П. Довженко из 16 директоров картин лишь двое окончили экономический факультет ВГИКа. В то же время 6 человек с экономическим образованием работают вторыми режиссерами; на киностудии «Мосфильм» из 33 директоров картин лишь пятеро имеют специальное высшее образование; на Центральной студии научных и учебных фильмов из 103 директоров картин 48 человек имеют среднее и неоконченное среднее образование. В то же время на студии 24 человека с высшим экономическим образованием работают в качестве ассистентов режиссеров и вторых режиссеров; на Одесской киностудии из 44 режиссеров и их ассистентов только 9 человек окончили режиссерский факультет ВГИКа, пятеро — Одесский университет, а 30 человек имеют среднее и неоконченное среднее образование.

Казалось бы, против таких явлений должны были решительно протестовать прежде всего руководители студии. Но они почему-то относятся к этому спокойно, и не только не препятствуют переходу в «режиссуру» многих людей, не имеющих никакого опыта в области художественного творчества, но зачастую даже способствуют такому переходу.

В результате кинопроизводство опять-таки теряет квалифицированные кадры специалистов различных профессий и умножает число посредственных режиссеров.

Нам кажется, что вопросы профессионального мастерства в кинематографии приобрели особую остроту и важность. Решить эту проблему невозможно, если мы не поднимем роль, значение, достоинство каждой из кинематографических профессий в отдельности. И прежде всего значение и место в кинопроизводстве режиссуры и операторского мастерства.

Поэт экрана

К 60-ЛЕТИЮ
И. А. САВЧЕНКО

В финале звуковой ленты «Слово об Игоре Савченко», выпущенной Киевской студией научно-популярных фильмов, как в немом кино, появляется титр:

БЫЛО ЕМУ 44 года...

Этот короткий титр отдается болью в сердце и того, кто помнит, и того, кто только что узнал о том, что жизнь Игоря Андреевича Савченко оборвалась в сорок четыре года.

Сейчас еще случается, что сорокалетнего режиссера причисляют к «молодым». Игорь Савченко был действительно молод, хотя и был «мастит». До последнего мгновения своей столь рано оборвавшейся творческой жизни он был полон дерзких замыслов, неутомимо искал «новое в новом». Он не умел работать в полсилы. И, как вспоминают его соратники, в каждую новую картину он вкладывал всю свою душу, весь свой талант. «В процессе съемки любой фильм становился для него самым главным, самым дорогим, самым значительным. Такова была природа его творчества. Такой это был характер».

И таковы были его фильмы. «Гармонь» — первая наша музыкальная комедия; «Всадники» — по одноименной повести Ю. Яновского; «Дума про казака Голоту» — по мотивам «РВС» А. Гайдара; «Богдан Хмельницкий»; «Третий удар»; «Тарас Шевченко».

«26 комиссаров». И. Савченко в роли лидера эсеров

«Гармонь». И. Савченко в роли Тоскливого

Это далеко не все из того, что оставил И. Савченко. Но это его главные фильмы, и в них звучит главная тема замечательного режиссера, которого по праву называют поэтом экрана.

Свободолюбие, чувство человеческого достоинства — вот что более всего ценил Игорь Савченко в своих героях.

Таков несгибаемый кобзарь Тарас Шевченко (фильм о нем оказался лебединой песнью режиссера). Таковы беззаветные борцы за революцию, воспетые И. Савченко во «Всадниках» и «Думе про казака Голоту». Таков и пришедший из легенды Богдан Хмельницкий и солдаты Четвертого Украинского фронта, штурмующие Крым в годы Великой Отечественной войны.

Классикой советского, да и мирового экрана стала схватка, точнее победа, «забритого в солдаты» Шевченко с решившими позабавиться над опальным поэтом озверевшими от тоски и водки офицерами затерянного в прикаспийских песках форта. Здесь — в столкновении Человека с потерявшими людской облик надзирателями «незамкнутой тюрьмы» — режиссер сумел затронуть не только самые заветные струны дарования начинающего артиста Сергея Бондарчука, но и пробудить самое лучшее в Бондарчуке — человеке, гражданине. И так случалось при встречах Игоря Савченко не только с молодыми, впервые выходящими на съемочную площадку людьми. Стоит послушать, как говорят, как вспоминают о Савченко Степан Шкурат, Николай Мордвинов, Михаил Жаров.

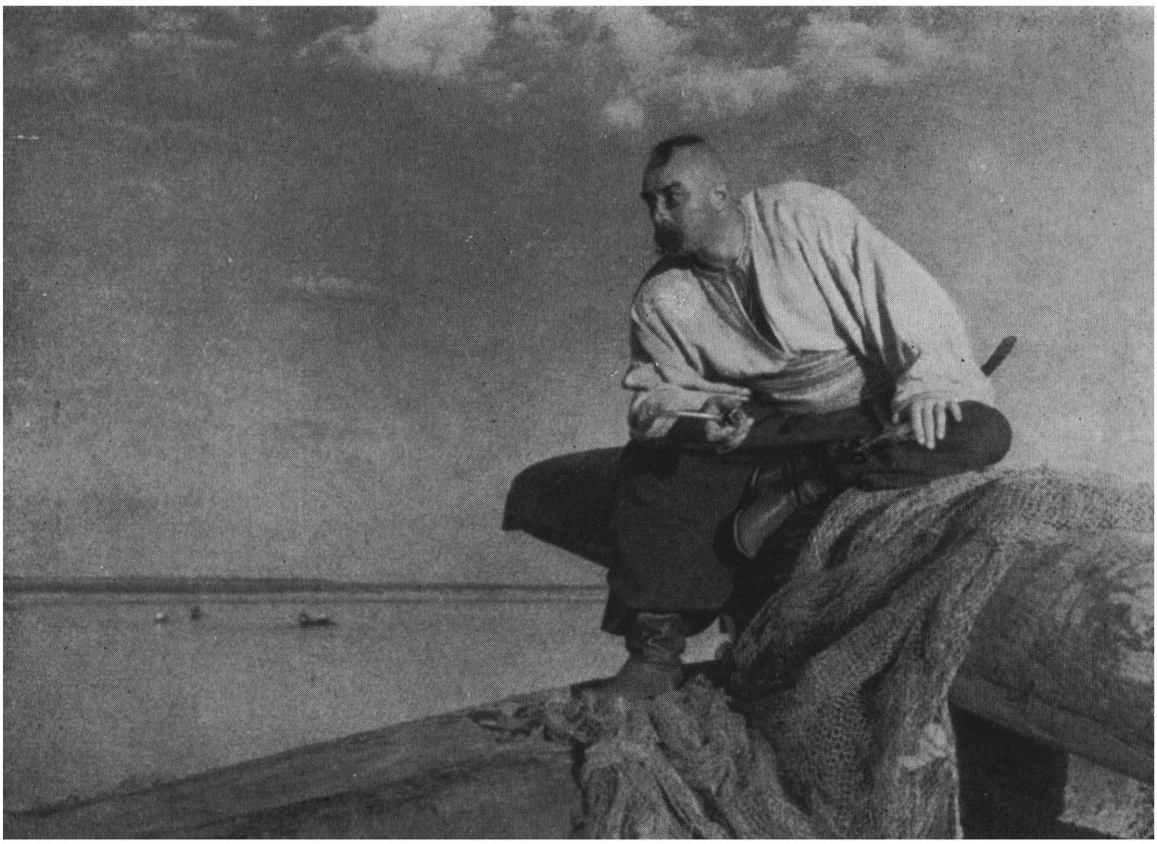
Поэтическое, пламенное начало дарования режиссера с особой силой вспыхивало тогда, когда ему предстояло решать так называемые массовые сцены. И как вопиюще не подходит обезличивающий термин «массовка» к потрясающим по темпераменту, по точности не только художнической, но и полководческой мысли батальным сценам «Богдана Хмельницкого», «Третьего удара»... И можно понять авторов «Слова об Игоре Савченко», которые, показав штурм Крыма, предупреждают: «Это не кинохроника. Это битва за Перекоп из картины Игоря Савченко «Третий удар».

Уроженец Винницы, он через всю жизнь пронес вдохновенную любовь к родной Украине. «В дружбе украинского и русского народов видел Савченко залог бессмертия Украины, — вспоминает Лятиф Файзиев. — На мой взгляд, эта тема является центральной в творчестве И. Савченко».

Проникновенный режиссер Савченко был столь же чутким, столь же увлекающимся педагогом, неустанно ищущим «новое в новом». Он оставил целую плеяду режиссеров, одно перечисление имен которых — лучшая характеристика учителя: М. Хуциев, А. Алов, В. Наумов, Г. Габай, Ф. Миронер, Л. Файзиев, С. Параджанов, Н. Фигуровский, Г. Мелик-Авакян, Ю. Вышинский и другие.

Богато, многогранно наследие Игоря Савченко. Его поэтические картины навсегда войдут в историю кино. И досадно, что эти фильмы — редкие гости в сегодняшних афишах, хотя в свое время им всегда сопутствовал широкий зрительский успех.

Досадно и то, что осталось так мало киносвидетельств о савченковских репетициях, занятиях во



«Богдан Хмельницкий». Н. Мордвинов в заглавной роли

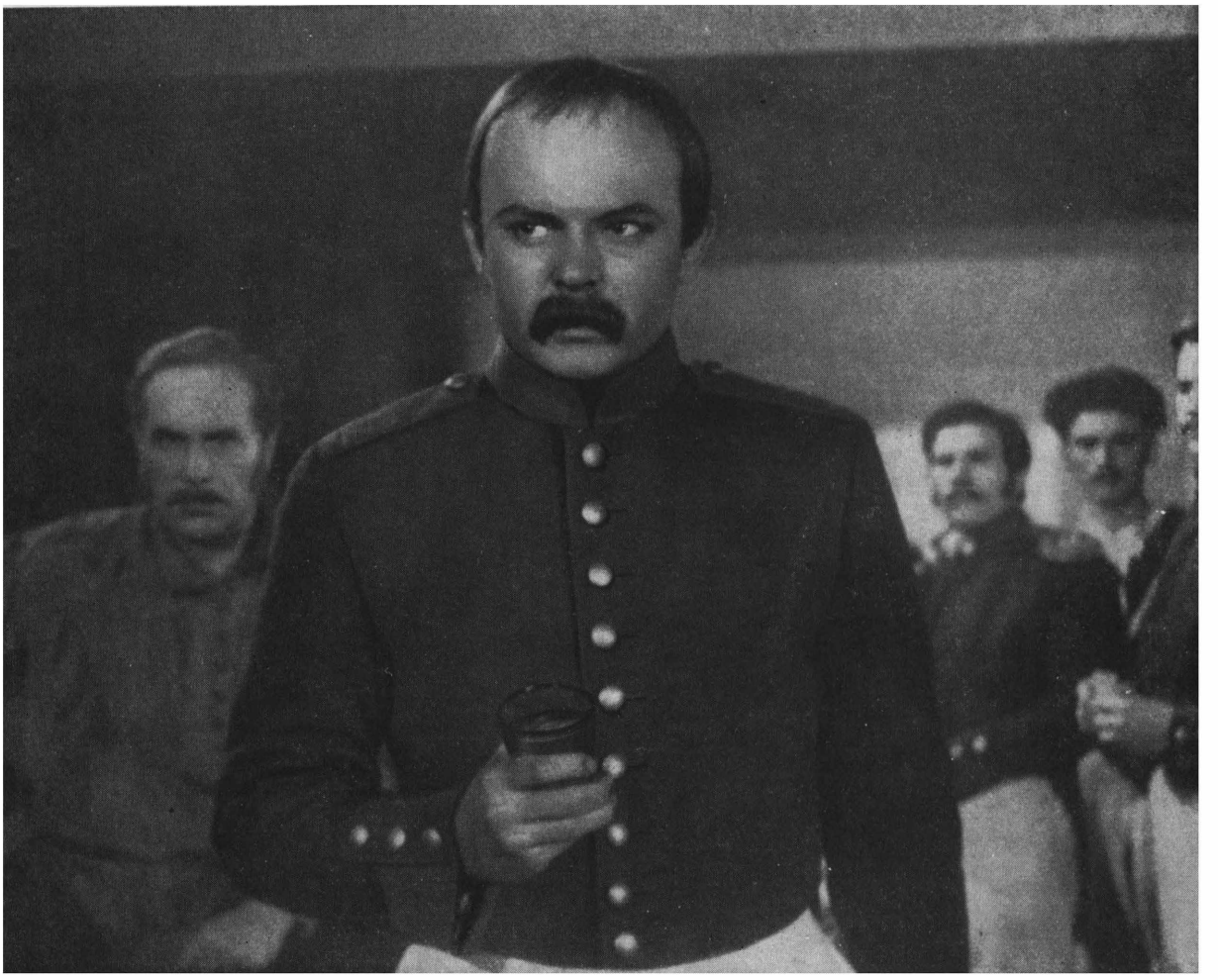
ВГИКе, о его съемках, которые всегда начинались неожиданностью, импровизацией и за которыми всегда стоял точный, чуть ли не математический расчет. Фильм «Слово об Игоре Савченко», авторам которого поистине с миру по нитке удалось собрать отрывки и обрывки рабочих моментов, — еще одно горькое свидетельство равнодушия документалистов к деятельности выдающихся мастеров экрана.

Пусть же шестидесятилетие режиссера станет сигналом к оживлению заслуженного интереса к творчеству и к исследованию творчества этого художника очень большой души, горячего сердца, настоящего новатора и борца за социалистический реализм.

«Богдан Хмельницкий»

«Дума
про казака
Голоту»

«Тарас Шевченко». С. Бондарчук в заглавной роли



Переписка с читателями и зрителями

Горячие отклики читателей вызвала статья [illegible] «Чистый лист бумаги» («Искусство кино», 1966, № 6), затрагивающая вопросы воспитания молодежи.
Печатаем некоторые из полученных писем.

Добрый товарищ Меттер!

Готов подписаться под каждым вашим словом в статье «Чистый лист бумаги». И мне приходилось видеть и слышать эти мероприятия по команде думающих людей, которые берутся беседовать с юностью.

Страшно, что на это дело нередко выдвигают людей без учета их личных способностей, даже без желания стать другом молодых.

Я присутствовал как-то на заседании горисполкома одного небольшого города, где решались проблемы организованного отдыха трудящихся за городом в выходные дни. Спорили, поручали, выделяли художественную самодеятельность, назначали спортивных организаторов. И так часа два. И вдруг попросил слова опоздавший депутат. Он сказал, что выходной как раз и есть день отдыха от всяких организаций и наше дело предоставить людям транспорт для поездки за город, а отдыхают пусть, как они сами хотят. На этом и кончились бурные выступления «организующих».

Чтобы выбрать артиста на роль героя, делают пробы, а на роль воспитателя, друга юности выдвигают любого. И сейчас продолжаются ошибки в этом направлении. В культпросветшколы, вузы принимают сдавших экзамены и не обращают внимания на личные качества, вкус, любовь к искусству, обаяние, способность стать душой компании молодых. А это, наверно, первое, что надо. Молодежь наша сегодня образованнее, чем мы были в ее годы, но у нее, возможно, меньше убежденности, меньше чувства долга во всем. Так, прочность семейных, церковных, общественных традиций ушла, а замену достойную еще не нашли.

Чрезмерная самостоятельность (староста, вожатый, командир звена, комсорг) развивает в подростках раньше, чем следует, моральную независимость от старших, и они раньше оказываются в столкновении с убеждениями взрослых. Это менее заметно в небольших городах, где жизнь семьи влияет сильней.

Все это надо учитывать, когда думаешь о том, как должны выглядеть фильмы о молодежи и для молодежи — и драматические и комедийные. Причина многих наших неудач в разных отраслях жизни общества — это сохранившийся взгляд, будто по-старому все лучше. Пусть дальше, дороже, менее результативно, но зато привычно. Мы еще несмело говорим о дураках, возимся с бездарными сегодня потому, что они как-то, когда-то получили диплом на должность. Не смеем перерасходовать рубль не из той статьи и одновременно планируем средства на исправление всевозможных ошибок. Боимся предложить отставшему, закостеневшему ученому уступить свой пост более энергичному, молодому, талантливому. А если он сам этого не понимает, так и ждать, пока его кондрашка хватит?

Давайте писать в характеристиках и слово «умный», давайте скажем дураку, что он дурак.

Вот такое бы и показать в кино. Ведь у нас и сегодня есть чеховские «злоумышленники».

Все жду, не будет ли фильма по повести польского писателя Неверли «Парень из Сальских степей». Прочтите, если не читали, товарищ Меттер. Сделайте киноновеллы о кратковременной дружбе, поспешном, легкомысленном браке. О том, как молодые знали друг друга лишь по посещениям кино, танцев, не задумывались о роли матери, отца, мужа, жены; потом безрассудно баловали, неправильно воспитывали малыша. Ой, какая сила кино, знаете ли вы это, его творцы?

Молодые очень, очень много думают о своих путях. Не всегда так, как мы, пожилые, но думают. И кино им должно помогать.

Большое вам спасибо за умелое выражение наших мыслей о проблемах воспитания.

Алексей КАЛИНИН

Ленинград

●

Уважаемый товарищ Меттер!

С большим интересом я прочитала в журнале «Искусство кино» вашу статью «Чистый лист бумаги».

Мое полное согласие с вашими мыслями побудило меня взяться за перо и написать вам.

Давно я не испытывала такого удовлетворения от чтения статей о молодежи. А их я читаю в большом количестве, так как этот вопрос очень интересует меня, и я также наблюдаю жизнь молодого поколения — насколько мне позволяет это моя тяжелая болезнь.

Первая часть вашей статьи обращена к кинематографии.

Сколько еще у нас нелепого в подходе к творческой работе писателя! Формальное понимание планирования — основа всех нелепостей. Мне думается, не поэтому ли выпускается столько серых фильмов, созданных без необходимого вдохновения?

Кому нужно количество?

Судя по вашим наблюдениям, вы смогли бы создать интересный сценарий о советской молодежи, а он так необходим и для старшего поколения, для воспитателей.

Буду с вами откровенна: наш век сложен и потому труден для молодежи. Труден он и для воспитателей — старшего поколения. Каждая эпоха, со своими присущими ей особенностями, создает свою молодежь — это закономерно и нельзя ворчать и донимать молодежь упреками, что она не похожа на нас, а потому хуже. Такой консерватизм во взглядах на молодое поколение неправилен, отвергается молодежью и высмеивается. А отсюда возникают отчужденность и слово «предки», произносимое не без иронии.

Я совершенно солидарна с вами во взгляде на обряды. Много в них искусственности и мало подлинного чувства. И дело не в пышности обрядов. Любовь между молодыми, если она настоящая, и при самой скромной свадьбе будет крепка и с годами еще более станет прочной. Суррогат любви не скрасить ни музыкой, ни блеском.

Что касается «торжественной» выдачи паспортов, то не знаю, кто ее придумал. Примитивная мера воспитания и молодежи ненужная. Гораздо правильнее было бы заменить подобную шумиху теплой человеческой дружбой, чтобы в любой день и час каждый молодой человек, будь то юноша или девушка, могли обратиться к старшим с любым наболевшим вопросом. Именно в такой дружбе, доверии молодежь очень нуждается. Вы это хорошо знаете, и никакие лекции и прочие «мероприятия» не способны воздействовать на душу человека, как простая уютная беседа, основанная на уважении к собеседнику.

Быть другом трудно, мероприятие провести легче.

И в семьях наблюдаешь конфликты между родителями и детьми. Неприятие своеобразия молодежи основано на нежелании или невозможности понять молодые души.

Какой хороший был у вас разговор в общежитии с пареньком. Разве мог он задать такой вопрос лектору?

Желаю вам здоровья и творческого вдохновения. Спасибо за минуты удовольствия, которые вы доставили своей статьей.

С уважением

М. ТИХОНОВА

Кронштадт

Г. БОГЕМСКИЙ

Агент 077 против Геракла

Перед нами небольшая книжка в желтой глянцевитой обложке — «Итальянская кинопродукция за 1965 год». Она содержит аннотации на 125 полнометражных художественных фильмов, поставленных в прошлом году,— как раз на те фильмы, которые сейчас находятся в итальянском прокате. Такие книжечки ежегодно издает «Союз по распространению итальянских фильмов за границей» — «Униталия-фильм».

Книга хорошо издана, ее приятно взять в руки. Но когда вы ее раскрываете, чувство приятности сразу исчезает и вас охватывает совсем иное чувство, вернее, целая гамма чувств, в которой преобладающими являются недоумение и досада.

Первое, так сказать, чисто статистическое знакомство с книжечкой показывает, что ныне соотношение между фильмами, могущими быть названными в той или иной мере художественными, ставящими какие-то идейные или культурные задачи, и фильмами откровенно коммерческими, рассчитанными лишь на кассовый успех, составляет менее чем один к шести; иными словами, к первым с самой большой натяжкой могут быть отнесены не более двадцати из ста двадцати пяти фильмов, о которых рассказывается в книжечке.

Сама по себе тенденция к увеличению удельного веса коммерческого кино в итальянской кинопродукции не новость; глупые и пошлые ленты на псевдоисторические и мифологические сюжеты, так же как и сентиментальные комедии,— давнишняя болезнь итальянского кино, и излечить его от этой болезни удалось неореализму — увы!— ненадолго. Дело в другом. Во-первых, в количестве. Один к шести, один к семи—это уж слишком мало, лавина кинобезделок при всей жизнеспособности итальянского подлинного киноискусства реально угрожает самому его существованию. Во-вторых, как бесстрастно свидетельствует маленькая книжечка, за последний год резко изменился характер самой коммерческой кинопродукции. Всякого рода гераклы, самсоны и мацисты, в какой-то степени связанные с древнеримской и итальянской или хотя бы средиземноморской историей и мифологией или, во всяком случае, хотя бы условно-традиционные для итальянской кинематографии, неожиданно почти исчезли с экрана. Пусть кинокритики и наиболее сознательные зрители метали против этих нелепых и наивных героев в картонных латах громы и молнии, но старые, добрые гераклы и мацисты были, в сущности, не столь страшны, сколь просто смешны; они в какой-то мере хотя бы вязались с фоном, на котором происходили их дурацкие приключения — со средиземноморской природой и величественными древними развалинами, хранящими память о подвигах подлинных героев седой старины. Может быть, за это их и терпел столько лет итальянский зритель, а за границей похождения этих силачей до сих пор иногда даже вызывают восторг у части публики, по крайней мере, у школьников младших классов.

Выходит, что мы чуть ли не с сожалением вспоминаем об этих незамысловатых персонажах, которые еще вчера вызывали у нас смех и возмущение...

Недаром обложка у книжечки ослепительно желтая — ныне итальянские коммерческие фильмы почти сплошь детективы, и простодушных гигантов сменили тайные агенты. Заглянем в оглавление. Вот идут по порядку фильмы на букву «А»: «Агент 077, с Востока с яростью», «Агент 077, Миссия Кровавая Мэри», «А-001, операция Ямайка», «Агент С-03, операция Атлантида», «Агент Х-1-7, операция Океан», «Агент 3-С-3, Паспорт в ад», «А-008, операция Уничтожение»... Ну, хватит, переведем немного дух.

Дорогой читатель, клянемся тебе, что мы далеки от попыток какого-либо тенденциозного подбора заглавий фильмов, долженствующего доказать пагубное влияние Джеймса Бонда на современное итальянское кино. Мы просто читаем подряд оглавление.

Поехали дальше. Пропустив «Берлин — место встреч шпионов» и «Джеймса Тонта, операция Р. В. Г.», а также «М. М. М.-83» («Смертельно опасная миссия — МБЛ-83») и «ОСС-77, операция Цветок лотоса», переходим к фильмам об ужасах уже не на Земле, а в космосе: «Преступники Галактики», «Диафаноиды несут смерть», «Дьяволы космоса», «Ужас в космосе»... Затем стеной идут десятки ковбойских фильмов. О появлении в Италии этого жанра, имитирующего классические американские вестерны, мы уже писали раньше и даже с некоторой симпатией, так как первые итальянские вестерны снискали заслуженный успех у зрителей — они были добротно сделаны и в какой-то мере содержали столь современные идеи, как, например, осуждение расовой дискриминации. Однако, для того чтобы выродиться, этому жанру в Италии понадобилось куда меньше времени, чем у него на родине. Не прошло и полугода, как в этих фильмах полностью восторжествовали голое трюкачество, не менее голые секс и жестокость. ...«Адиос, Гринго», «Пять пистолетов Техаса», «Колорадо Чарли», «Доллар с дыркой», «Гринго не прощают», «За несколько лишних долларов» (не путать с прошлогодним «За пригоршню долларов»!), «Ранчо безжалостных», «Возвращение Ринго», «Семерка из Техаса» (вариант «Великолепной семерки»), «Семь пистолетов для Мак-Грегора», «Чужеземец в Сакраменто», «Трое из Колорадо», «Трое неумолимых», «Человек, который пришел из Каньон-Сити», «Долина красных теней»... Это какое-то наваждение. Полно, разве мы в Италии?

Производство большинства такого рода лент совместное — итало-испанское или тройное— итало-испано-западногерманское или же итало-испано-французское. Мы просим прощения за столь длинные цитаты из желтой книжечки: нам очень хотелось, чтобы читатель вместе с нами прочувствовал то, что могло бы быть выражено одной короткой скучной фразой: четыре пятых, если не пять шестых сегодняшней итальянской кинопродукции утратило свои национальные черты, приобрело космополитический, безликий характер.

Подчас комические по своей нелепости метаморфозы, происходящие на глазах у удивленных зрителей с итальянским «массовым» кино, достойны самых серьезных размышлений — ведь как-никак это подавляющая часть продукции такой крупной кинодержавы, как Италия, оказывающая непосредственное воздействие на вкус и воспитание широкого зрителя как в Италии, так и далеко за ее пределами. Серьезного исследования заслуживают, конечно, не сами фильмы, а в первую очередь идеологический, социологический, психологический, экономический аспекты этого быстрого процесса. Следовало бы выяснить причины, вызывающие столь частое совместное производство с испанскими кинематографистами, приводящее к самым печальным (или, если хотите, комическим) результатам. Можно было бы заинтересоваться тем, как эта постоянно звучащая с экрана проповедь жестокости и насилия уживается в такой католической стране, как Италия, с евангельскими заповедями.

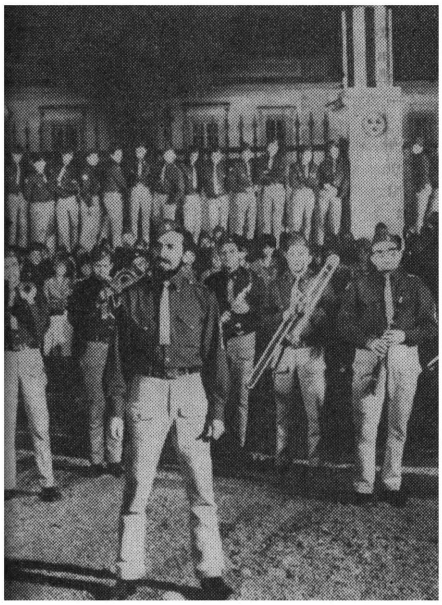
Мы ограничились здесь, так сказать, чисто визуальным знакомством с содержанием желтой книги итальянского кино. Но как это знакомство ни поверхностно, оно внушает глубокую тревогу. Ведь, поддавшись общей тенденции (или жестокой силе необходимости?), даже такой режиссер, как Карло Лидзани, поставил фильм «Проснись и убей», в котором детективная сторона похождений знаменитого бандита Лютринга почти начисто заслонила какие-либо социальные или психологические мотивы, а прославленный Витторио Де Сика растрачивает свой талант на такие фильмы, как детектив «Охота за лисами» или «Крупный налет по-неаполитански»— история ограбления поезда при помощи сверхсовременных методов.

Единственная надежда на врожденное чувство юмора итальянцев — ведь иногда и сейчас итальянским кинематографистам, видно, самим становится смешно от изображаемых ими ужасов, и они вносят в свои фильмы хоть чуточку фарса, гротеска, а то и пародии.

А что касается фильмов, имеющих отношение к искусству, то в этом киногоду их немного. Это «Дамы и господа» Джерми, «Птицы хищные и певчие» Пазолини, «Битва за Алжир» Понтекорво, «Сделано в Италии» Лоя, «Я ее хорошо знал» Пьетранджели, «Мандрагора» Латтуады, «Войско Бранкалеоне» Моничелли, «Десятая жертва» Петри, «Кулаки в кармане» Беллоккио, «Вопрос чести» Дзампы, «Человек наполовину» Де Сеты и еще несколько других. Они могут нравиться или не нравиться, их можно любить или не любить, о них можно и необходимо спорить, но все же именно они определяют лицо итальянского кино сегодня. Четыре пятых или даже пять шестых итальянской кинопродукции остается за бортом не только художественности, но и нормальных человеческих чувств и здравого смысла.

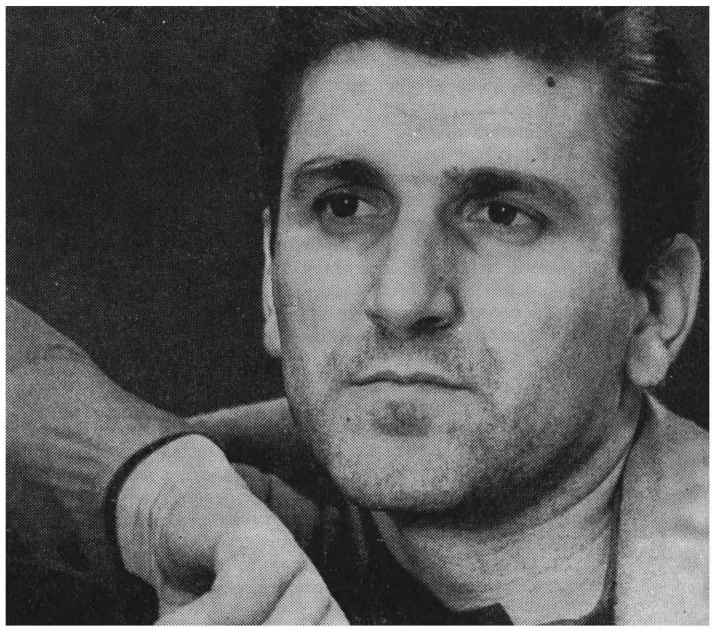
НА ЭКРАНАХ МИРА

«ХОЛОДНЫЕ ДНИ»
(Венгрия)



«ЕСЛИ БЫ ТЫСЯЧА КЛАРНЕТОВ»
(Чехословакия)

«ПАПОРОТНИК И ОГОНЬ»
(Югославия)



«ХОЛОДНЫЕ ДНИ»

(Венгрия)

Фильм «Холодные дни» я смотрела дважды. Сначала в Москве, а потом на Международном фестивале в Карловых Варах, где он получил одну из главных премий. И готова смотреть этот фильм еще. Потому что он интересен, хотя и не из легких. Более того — это суровый, даже жестокий и уж безусловно трудный фильм. Он заставляет о многом задуматься, при внимательном его изучении в нем открывается глубокий подтекст.

Чтобы сделать такой фильм, надо быть человеком мужественным, решительным, склонным к аналитичности. Философом. Психологом и социологом. К тому же надо быть истинным патриотом и гражданином своей страны, чтобы отважиться на столь суровую самокритику.

Впрочем, «Холодные дни» Андраша Ковача — явление, сегодня чрезвычайно характерное для венгерской кинематографии. Этот фильм создан в том же идейном и жанровом ключе, что и фильмы «20 часов» Золтана Фабри и «Без надежды» Миклоша Янчо. Самокритика и исповедь — вот существенные мотивы современного венгерского искусства.

К созданию «Холодных дней» Андраш Ковач пришел после ряда документальных фильмов, среди которых самым значительным был фильм «Трудные люди». Именно в нем с особой отчетливостью воплотилось присущее режиссеру стремление, что называется, «докопаться» до корня вопроса, поднять самую острую и большую проблему современности. Современность — это для Ковача главное.

Однако сюжет фильма «Холодные дни» несовременен. Действие происходит то в 1946 году, то в январе 1942 года. Война. Ее последствия. Четыре человека в тюремной камере. Это ждущие приговора участники зверского массового убийства в городе Нови Сад.

Да, сюжет фильма несовременен. Но послушаем самого режиссера Андраша Ковача, и тогда станет понятным, почему он взялся за экранизацию повести Тибора Череша, что увидел в ней остросовременного:

«Я на моторной лодке объезжал Дунай, подыскивая место для съемок фильма. Спутник мой узнал, что я занимаюсь подготовкой фильма и спросил:

— Что будут здесь снимать? Нападение?

— Нет. Массовое убийство.

— Кто же его совершил? Эсэсовцы?

— Нет.

— Немцы?

— Нет.

— Венгерские фашисты?

— Нет. Обыкновенные венгерские солдаты.

Спутник с удивлением посмотрел на меня, затем сказал:

— Они, наверное, получили такой приказ,— и на этом успокоился.

Этот разговор окончательно убедил меня в том, как необходим этот фильм для национального самопознания».

Итак, у Андраша Ковача не было стремления реконструировать исторические события. Его интересовала психологическая драма. Он поставил своей задачей произвести суд совести, прямо и строго взглянуть в глаза тем, кто был слепым орудием жестокости, возбудить стыд и боль, призвать каждого — посмотреть в свою собственную душу, понять меру своей ответственности за все происходящее кругом.

Да, Ковача волнует не история. Гораздо в большей мере его волнует то, что происходит сейчас в Конго и Вьетнаме, его волнует возрождение фашизма в мире. И, анализируя происходившее вчера, он апеллирует к личности. В своем фильме он буквально кричит об ответственности личности.

Четыре героя фильма в своей обыденной, домашней жизни тихие, мирные, даже кроткие люди... Но нечеловеческое положение, в которое их поставила война, вызвало в них злобу и жестокость. Кто виноват?

«Я хочу внушить зрителю,— говорит Ковач,— что он всегда и во всех положениях ответствен — по крайней мере перед своей собственной совестью — за свои поступки, в одинаковой мере и за совершенные и за несовершенные поступки и дела. Из четырех главных моих героев своими руками никто не убивал. Даже солдат Сабо «только» помогал при уборке трупов, и ни один из них не был полностью согласен с командирами. Но так как они не поняли положения и главное потому, что не предприняли ничего против, они стали участниками механизма, совершившего ужасное преступление, а значит, и сами являются преступниками».

Так определяет смысл фильма сам режиссер. Он судит своих героев беспощадно. Потому что из истории он извлекает нравственный урок для настоящего. В этом суть дела.

Итак, на экране тюремная камера. 1946 год. Четверо мужчин. Майор Бюки в исполнении актера Золтана Латиновича, старший лейтенант Тарпатаки — актер Иван Дарваш, солдат Сабо— Адам Сиртеш, прапорщик Поздор— Тибор Силади...

Четверо. У них есть теперь время для раздумья. И вот перед мысленным взором каждого возникают страницы прошлого. Ужасные события января 1942 года, так называемая «очистительная акция» против якобы партизан. Убийство более трех тысяч человек. Без всякого суда и следствия. Женщины. Дети. Главным образом евреи и сербы. Убивали на льду Дуная. Сбрасывали в проруби. Стояли сильные январские морозы. Скованный льдом Дунай. Толпа полураздетых людей. Солдаты, действующие автоматически. Они предварительно были доведены до истерики и напоены... Солдатские лица неразличимы. Они как некий страшный, безликий механизм. Зато сколько боли, страха, недоумения, отчаяния в лицах, в глазах казнимых...

Эти лица, глаза теперь всплывают в памяти четырех преступников. Как завороженные, они вновь и вновь возвращаются к тому, что было. Каждый видит произошедшее со своей точки зрения. Мучительно ищет майор Бюки затерявшийся след своей жены, ребенка. Он пытается уверить себя, что они живы, что им удалось бежать... Но страшный круг воспоминаний сжимается. Надежда становится все более призрачной... И вот в тюремной камере Бюки узнает из воспоминаний своего друга — солдата Сабо, что жена его тоже стала жертвой бойни, вместе с другими она была брошена в прорубь... И Сабо это видел. Он только помогал сбрасывать трупы под лед Дуная.

Бюки не выдерживает и здесь же в камере убивает Сабо окованным каблуком солдатского ботинка... Круг замкнулся. Погас свет далекой призрачной надежды.

В картине «Холодные дни» доминируют краски жестокие, холодные, резкие. Контрастирующие. Белые стены камеры. И на их фоне четкие, черные фигуры арестантов. Белая, снежная поверхность скованного льдом Дуная— и черная толпа жертв.

Будничность ужасной «работы». Звучат выстрелы. Падают люди... Солдат тащит по льду доску, чтобы удобнее было спихивать трупы в прорубь...

И вдруг среди этих страшных сцен сцены совсем иные, домашние. Уют. Заботливые женские руки. Красивая, гордая, выделяющаяся своей осанкой жена Бюки (актриса

Маргит Бара)... Мягкий свет ночника. А потом снова ночь и озверевшие солдаты. Грохот подкованных сапог, врывающийся в тишину мирных квартир. Пустынные улицы. Автоматные очереди. И как главное — замерзший Дунай, безмолвный свидетель преступления.

Режиссер Андраш Ковач и оператор Ференц Сечени создали произведение чисто кинематографического характера. В очень современной манере. Произведение, позволяющее проследить ход мысли героев; произведение сильное, страстное, резкое. Без полутени. Осуждающее.

Венгерские критики пишут о том, что режиссер сознательно избрал для себя «неизящный» стиль, ибо он необходим ему для полноты анализа. А этот безжалостный анализ нужен для того, чтобы понять меру ответственности каждого сегодня. Нужен для движения вперед.

Андраш Ковач в своем искусстве занят анализом психологии современного человека. Ну что же — это задача задач для искусства. Особенно тогда, когда этот анализ не является самоцелью, не изолирован от анализа конкретных исторических условий, когда в нем история, психология и социология существуют нераздельно.

Я не знаю, что будет снимать Ковач в этом и будущем году. Но уверена — нечто серьезное, проблемное, обращенное в наши дни.

Л. ПОГОЖЕВА

«ЕСЛИ БЫ ТЫСЯЧА КЛАРНЕТОВ»

(*Чехословакия*)

Похоже на то, что закономерность, с какой эстрада утвердила себя на сценической площадке, верна и для экрана. Несмотря на многочисленные неудачи, обескураживающие провалы, эстрада упрямо настаивает на своем праве на экран. И иногда вдруг, ко всеобщему удовольствию и недоумению, доказывает это право делом, то есть фильмом.

Чехословацкий фильм-ревю «Если бы тысяча кларнетов» (авторы сценария Иржи Сухий, Ян Рогач, режиссер Владимир Свитчак) — из тех аргументов, которые будут всегда иметь в виду сторонники эстрадных экскурсов кинокамеры.

Экскурс в чехословацкую эстраду (а в фильме она представлена довольно разнообразно: коллективы театров «Семафор» и «Рококо» со своими признанными солистами Ганной Гегеровой, Карелом Готтом, Вальдемаром Матушкой, танцевальными группами) сам по себе очень интересен и приятен. И вдобавок еще поучителен — в том смысле, что замечаешь определенно и отчетливо несходство в развитии легкого жанра в Чехословакии и, например, у нас.

Эстрада в Чехословакии — это не просто энное количество оркестров легкой музыки, не только энное число исполнителей эстрадных песен, миниатюр и концертного конферанса. Это прежде всего названия разнообразных театров, вокруг которых группируются мастера этого жанра. И, видимо, потому столь сильно развита там игровая манера исполнения эстрадных песен, которая в не меньшей мере рассчитана на глаз зрителя, чем на его слух. Некогда эта традиция благополучно развивалась джазом Л. Утесова образца 20—30-х годов. Но затем самобытный эстрадный коллектив стал просто хорошим оркестром легкой музыки.

Между тем игровой характер исполнения песни, уместный на сценической площадке, совершенно обязателен для экрана. Экран не только для того, чтобы послушать мелодию, но и затем, чтобы ее увидеть. Потому в свое время Утесов и его «мальчики» столь успешно справились со своими ролями «веселых ребят» в комедии Г. Александрова. Потому Вальдемар Матушка, Ганна Гегерова, Карел Готт так уверенно и непринужденно чувствуют себя перед объективами кинокамер. Они актеры. И притом самобытные. Исполняя песню, они разыгрывают ее, и песня становится зримой. Это то, что нужно для экрана. Это одно из первых условий экранизации эстрадной программы, но, разумеется, не последнее. И уж само собой понятно, не единственное.

Еще говорят — важно иметь сюжет. Говорят — нет ничего примитивнее и элементарнее сюжетов киноревю. А также есть мнение, что нет более мучительной задачи, чем придумывать такие вот элементарные и примитивные вещи. Во-первых, потому что их в самом деле приходится придумывать, то есть брать из головы, а не из жизни. Во-вторых, слишком ограничена и специальна его (сюжета) задача в таком ревю. На ярком, зрелищном празднике бурных танцев и музыкальных ритмов он (сюжет) — всего лишь слуга покорный и по возможности проворный, непринужденно и незаметно подающий все новые блюда, своевременно и быстро сменяющий декорации.

В киноревю «Если бы тысяча кларнетов» сюжет не ограничивает себя только этими задачами.

Начать с того, что он гостеприимный и радушный хозяин на этом эстрадном пикнике. Он представляет собой даже самостоятельную эстетическую ценность. Сам играет, а не просто подыгрывает другим. Местами солирует, и это звучит также неожиданно и дерзко, как соло на барабане в музыкальной пьесе.

В некоем условном городе Алкалисе в тот момент, когда гражданское население готовилось к чинной и торжественной церемонии открытия памятника И. С. Баху, а подразделение военного гарнизона занималось строевой подготовкой, произошли события, которые не оставили равнодушной всю страну (условную, разумеется). Дело в том, что рядовому Шульце стало вдруг глубоко наплевать на свою воинскую форму (условную, опять же), на зычные команды бравого сержанта, на собственную строевую выправку— и он побежал, а за ним погнались. Дезертира окружили... И в тот самый момент, когда раздалась команда стрелять, автоматы в руках солдат обратились в музыкальные инструменты. Рядовой Шульце благополучно скрывается в лесной чаще. О нем на время забывают и вспомнят лишь в финале.

Между тем телевизионная группа, прибывшая в Алкалис, чтобы запечатлеть местное торжество по случаю открытия памятника великому композитору, снимается с места и спешит навстречу незапланированным событиям. У ворот гарнизона часовые с саксофонами блаженно расплываются в улыбках, беря автографы у своих гостей. Высыпавшая во двор нестройная масса солдат дружно приветствует нежданных пришельцев...

И вот в эфир вместо объявленного репортажа об открытии памятника серьезнейшему из гениальных композиторов, врывается сенсационное ревю, легкомысленное и беспорядочное. Люди в униформе и с музыкальными инструментами в руках самозабвенно подпевают своим любимым эстрадным кумирам.

Телевизионная камера свободно и безответственно блуждает по счастливым лицам забывших свой долг и обязанности солдат.

Условный министр войны делает все, чтобы подавить музыкальный мятеж военного гарнизона Алкалиса.

По земле туда направляется пушка. По воздуху—десант. Пушка на подступах к городу обращается в рояль. (Стоп.

Полный назад и снова потихонечку вперед—эффект тот же: пушка неотвратимо становится роялем.) Сброшенные с реактивного самолета десантники вооружены до зубов... музыкальными инструментами. И кроме того, сами «десантники» — это руководители театра «Семафор», а также авторы сценария и музыки к этому фильму— Иржи Сухий и Иржи Шлитр. Естественно, что они с веселой и беззаботной песней присоединились к «мятежникам».

В свою очередь хозяин телевизионной компании (условность этой фигуры просто сразу бросается в глаза) не прочь извлечь коммерческие выгоды из этого сенсационного события. Ревю должно быть повторено, только с еще большим размахом и уже с рекламными интермедиями о фирменном лимонадном напитке. Далее события не развиваются — следует несколько эстрадных номеров. И только после этого мы снова натыкаемся на рядового Шульце, спрятавшегося на время ревю в музыкальной школе. Его снова преследуют и снова окружают. На площади он прижат к гранитному памятнику Баха, который и дает ему дельный совет: «Защищайся!» Парень ощупывает безобидный кларнет... впрочем, это уже опасный автомат. Из огнестрельного инструмента извлекаются звуки автоматной очереди. Музыкальным инструментам на пюпитрах снова возвращается обличье огнестрельного оружия.

Словом, сюжет и остроумен и даже метафоричен, что такая же редкость для ревю, как удачная острота конферансье на концерте. Но есть в этом развлекательном фильме еще одно достоинство, без которого едва ли удалось бы само развлечение. С той минуты, когда озорная девчонка по наущению озорного мальчишки дернула за шнурок парусинового чехла, скрывающего монументальную фигуру Баха, и вся процедура открытия, хорошо отрепетированная, оказалась смятой, в фильме воцарилась атмосфера той карнавальной свободы, в которой многое позволительно и возможно. Телевизионному диктору позволительно перед камерой импровизировать и говорить не по писаному... Эстрадным певцам отсоединить микрофон от штатива и парить в небе с песней над своими поклонниками... Солдатам — расстегнуть верхние пуговицы на гимнастерках и ослабить ремни... Рояль можно поставить набок и попробовать играть в таком положении... Солидные люди могут строить гримасы и кувыркаться через голову...

Авторы травестируют армию и ее устав. Пародируют телевидение и его устав. Из командира делают шута. Из шута командира. Диктор телевидения—мелкая сошка — диктует условия своему влиятельному шефу. А влиятельный шеф принимает важные деловые решения в ванной, погруженный в мыльную пену... Завершается фильм остроумной шуткой, направленной в сторону самих авторов и их картины. После того как кларнеты снова вернулись в строй, возникает надпись, гласящая, что фильм является рекламой музыкальных инструментов такой-то фирмы. В дублированном варианте такой надписи нет, как нет и нескольких эстрадных номеров. Разумеется, с авторами ревю можно спорить о длиннотах (они действительно есть), о качестве и количестве эстрадных номеров, но не таким способом, как это сделали редактор и режиссер дубляжа.

Что касается конечной мысли фильма, то она так же далека от милитаристских идей, как начальная от пацифистских. Все, что происходит в картине, всего лишь сказочная ложь, которая намекает на истинное положение некоторых вещей: как это весело и приятно, когда тысяча солдат вооружена тысячью кларнетов — об этом стоит помечтать; но в жизни случаются такие минуты, когда заведомо штатскому человеку приходится отложить кларнет и взять в руки автомат, чтобы защищаться,— об этом приходится помнить.

Ю. БОГОМОЛОВ

«ПАПОРОТНИК И ОГОНЬ»

(Югославия)

Истории неведом человеческий страх повториться. С удивительным постоянством, настойчиво, из века в век ставит она перед людьми проблемы, которые не зря называются «вечными». В их ряду и те вопросы, исследованию которых посвятили свою новую работу югославские кинематографисты писатель Антоний Исакович и режиссер Александр Пе́трович.

В югославском прокате фильм называется лаконично — «Три». Три короткие новеллы. Каждая из них проста, почти прозрачна в ясной своей определенности. Три новеллы — три смерти. Три человеческие жизни, оборванные жестокими ситуациями войны.

Фильм «Папоротник и огонь» при внешней своей простоте и безыскусственности философичен. Философичен потому, что в обычности и будничности его ситуаций не просто раскрываются случайности, приводящие к гибели человека в обстоятельствах войны — в нем решается вопрос о смерти бессмысленной и смерти целесообразной — то есть о праве на жизнь. Природа этого фильма прежде всего аналитична. Мысль авторов как бы выведена за границы происходящего. Эта мысль шире и глубже тех событий, которые составляют сюжет картины. Авторская мысль судит героев в их конкретных поступках и определяет их истинную ценность, соразмеряя ее с категориями высшими. Война сама по себе не есть здесь предмет исследования художников; она лишь повод для разговора о морально-этических проблемах, встающих перед человеком в драматических ситуациях, которые формирует война. Именно поэтому фотографии падающих бомб, разрушенных домов, гитлеровских солдат в окопах, танков, в стремительном движении разрушающих узкие городские улочки,— все эти фотографии, которыми начинается фильм «Папоротник и огонь», все эти непременные атрибуты войны воспринимаются в данном случае просто как обозначение времени и места действия.

А вот это уже реальность: суета и неразбериха тяжких дней отступления, растерянность беженцев, заполонивших невзрачный вокзальчик в небольшом сербском городке. Беженцы как беженцы — лица их точно найдены, выразительны, характерны — общий рисунок судьбы каждого ясен с первого взгляда. Беженцы ждут поезда, а поезда все нет, и нет сил сопротивляться растерянности, неуверенности, отчаянию. От отчаяния — к все подавляющему страху, от страха — к безумию — и беженцев уже нет... То есть нет людей. Есть толпа — жестокая, жадная, трусливая. Стадо человекообразных, потерявших человеческий облик, сохранивших лишь внешнее его подобие. Остервенело грабит толпа оставшиеся без охраны вагоны с казенным имуществом — пусть хоть древесный спирт, и это добыча! Остервенело атакует воинский эшелон — и мгновенно смиряется, отступает перед резким словом приказа... А поезда все нет, и паника все растет...

Происходящее на экране — в ряду конкретном и обобщенном, реальном и метафорическом одновременно. Цыган ведет медведя на цепи, и под грохот бубна, так похожего на грохот барабана,— потом мы еще вспомним этот глухой тревожный звук — медведь, сопротивляясь, негодуя и покоряясь, танцует у окон воинского эшелона. Мысль о человеческой жестокости возникла. А вот и ее развитие: отчаяние толпы, ее страх находят выход в бессмысленном убийстве.

Смысл слов «пятая колонна» ясен беженцам лишь приблизительно. И чем приблизительнее— тем беспокойнее, опаснее они звучат. Подозрение в принадлежности к пятой колонне, то есть в шпионаже, пало на первого попавшегося

человека. Просто потому, что он незнаком местным жителям, у него неправильный — плохо выговаривает «р»,— несербский выговор, наконец, он в берете и с фотоаппаратом, что тоже подозрительно.

Камера оператора Томислава Пинтера, чью блистательную работу мы запомнили в фильме «Прометей с острова Вишевице», в этой киноновелле беспощадна. Беспощадна полнота изображаемого. Оператор заставляет нас увидеть смерть человека во всех ее подробностях, тупой жестокости, оскорбительной бессмысленности. Человек идет на смерть, сопротивляясь, негодуя и покоряясь, и падает под грохот барабана, так похожего на грохот бубна...

Итак, страх, победивший людей, разбудивший в них звериное, темное, жестокое,— тема первой новеллы. Тема второй — прямо противоположна: человек, оставшийся человеком в труднейших условиях, победивший свой страх.

Главный герой фильма Милош Боянич, с которым в первой новелле мы встретились лишь мельком, здесь становится одним из двух действующих лиц. Преследуемый гитлеровцами, он пытается пробраться к морю — там свои, там партизаны. В пути он встречает солдата, имя которого так и не станет нам известным. Этот солдат был ранен и долго скрывался на кладбище, в склепе. Одиночество — не лучший спутник, и солдатом овладел страх. Вероятно, это были очень мучительные дни — они легко могли сломить человека. Но человек слабый, одинокий, раненый и испуганный сохранил в сердце что-то очень важное. Встреча с Милошем вернула солдату мужество.

Собственно, девяносто процентов экранного времени этой новеллы занимает погоня. Сколько раз мы видели подобные эпизоды в фильмах — не счесть. Но эта погоня наполнена напряженной, нервной силой, чрезвычайно заразительной, не позволяющей ни на мгновение отвлечься от зрелища охоты эсэсовцев, собак, самолетов на человека. Оператор снимает эту новеллу по-иному, не так, как первую. Основной стилистический признак — экспрессия. Стремительное движение в кадре, стремительное движение аппарата. Щемяще красивые пейзажи сняты без малейшей красивости. Все очень просто, никакой вычурности.

Природа в этой новелле не нейтральна: она то помогает беглецам, скрывая их, то предает. А когда в финале перед Милошем расстилается безбрежный и величественный морской простор, кажется: спокойный и вечный мир вторгается во взбудораженное военное бытие людей, и локальный сюжет обретает объемность и философскую глубину.

Но до этого прозрачного финального кадра мы еще раз увидим смерть. Окруженные гитлеровцами, беглецы решают расстаться, зная, что одному легче скрыться и что тот, кого поймают первым, спасет жизнь другому. Неизвестный солдат без страха, почти не прячась, идет навстречу гибели. И, поставленный лицом к стенке, снова и снова поворачивается, чтобы смотреть смерти в глаза. Спокойно, с достоинством слушать треск возводимых курков и далекий тревожный грохот: барабан?.. бубен?..

Итак, случай прямо противоположный — смерть осмысленная, мужественная, целесообразная. Жертвенная? В какой-то мере да. Но прежде всего — достойная. Ведь умирать в общем-то не хочется никому, но на войне это случается с людьми довольно часто. Дело только в том, что одни умирают, неся смерть другим; другие — бессмысленно; смерть же третьих завоевывает жизнь для их близких.

Режиссер Александр Петрович раскрывает характеры своих героев, исходя не только из житейской правоты или неправоты их поступков, он соразмеряет конкретные действия персонажей с категориями нравственного порядка. В центре третьей новеллы — проблема справедливости, возмездия, кинематографическое ее решение снова поражает своей конкретностью, будничностью.

Последние дни войны. Дыхание близкого мира во всем: в спокойных лицах ребятишек, вырезающих на тыквах забавные мордочки; в неумелом музицировании солдата, осваивающего аккордеон — вот кончится война, немало придется поиграть на свадьбах да крестинах! Дыхание близкого мира и в той пристальности, с которой камера всматривается в простые, домашние, «мирные» предметы: вязанка перца, колодец, гуси, величаво пересекающие улицу, жеребенок на тоненьких неустойчивых ножках.

И столь же обыденна, прозаична, антитрагична группа пленных, расположившихся среди двора, словно на привале. Но все, что происходит на этом богатом бытовыми мелочами фоне, не мелко, а крупно, как в самой высокой трагедии.

Роль главного героя, Милоша, снова изменилась: свидетель событий в первой новелле, их непосредственный участник во второй, здесь он — судья. Человек, которому дано право сохранить жизнь другим или отнять ее. Подсудимых несколько, но сомнение в необходимости возмездия касается лишь девушки, любовницы гестаповца. Она заслужила смерть? Да. Но, может быть, ее молодость дает ей право на милосердие?

Война ставила перед Милошем немало трудных проблем. Теперь еще и эта — имеет ли он в данной ситуации право на жестокость? В принципе он убежден, что имеет: поля следует очищать от сорняков. Справедливость дала Милошу право на возмездие. Но лучше бы обстоятельства не заставляли его использовать это право...

Камера внимательно всматривается в лица участников этой трагедии. Вообще следует сказать, что взгляд оператора Томислава Пинтера очень пристрастен и избирателен. Не пренебрегая подробностями, он приковывает наше внимание к главному. Вот лицо девушки, в нем — отчаянная надежда: а вдруг обойдется? Затем—снова и снова—глаза Милоша (актер Бата Живойинович). В них и боль, и страдание, и усталость, и жажда тишины... Воевать трудно. Человек устал воевать. Устал от смертей, которым был виной или свидетелем. Смерть в данной ситуации трагична и для того, кого убивают, и для того, кто убивает.

Антивоенная тема в фильме получает свое решение в плане психологическом, моральном, этическом. И словно материализовавшаяся мечта Милоша о мире, о тишине — финальный кадр: свадебная повозка со смущенными новобрачными.

Авторы фильма «Папоротник и огонь» словно бы опасаются резким словом, толчком разрушить доверие зрителя, помешать ему самостоятельно размышлять над увиденным, сопоставлять, делать выводы. Тактично и ненавязчиво, но твердо ведут они зрителя к постижению главной своей мысли — мысли о бесчеловечности войны.

Писатель Антоний Исакович и режиссер Александр Петрович идут нелегким путем поисков и размышлений. Эти размышления непросты — кинематографистов не соблазняет возможность лишний раз подтвердить общеизвестное. Эти поиски не всегда успешны — в частности, фильм, как кажется, излишне этюден. Иногда — чересчур импрессионистичен; есть поверхностные, банальные метафоры, как, скажем, в первой новелле: толпа — стадо. Порой возникает желание глубже заглянуть в характеры героев, ощущается «узость радиуса» исследования этих характеров. Хотя, возможно, такова особенность творческой манеры Петровича; характеры героев интересуют его не вообще, а лишь в приложении к проблеме, которую он решает.

Фильм «Папоротник и огонь» получил одну из главных премий Карловарского фестиваля 1966 года. Думается, награда эта вполне справедлива: поиски авторов фильма интересны и плодотворны.

Н. ЗЕЛЕНКО

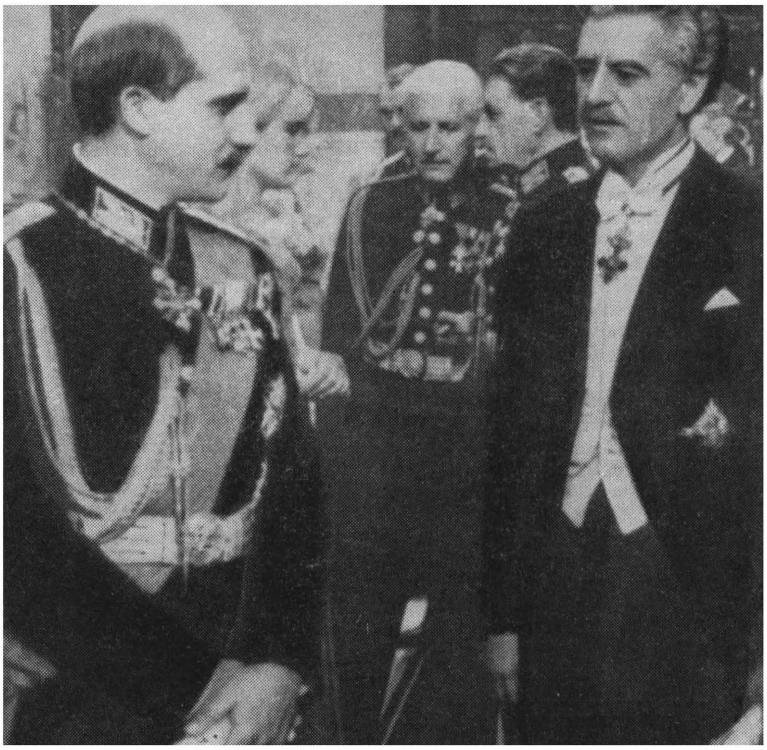
«ЗОЛОТАЯ РОЗА»

На закрытии болгарского национального кинофестиваля, состоявшегося в пятый раз в Варне, присутствовали кинодеятели из тринадцати стран. Директор фестиваля В. Виденов поблагодарил всех, кто на протяжении недели посещал просмотры, и предоставил слово председателям жюри полнометражных и короткометражных фильмов.

«Золотая роза» — главная награда — присуждена кинокартине «Царь и генерал» (сценарист Любен Станев, режиссер Выло Радев, оператор Борислав Пунчев). Болгария на перекрестке исторических дорог; царь Борис III под нажимом Гитлера намерен втянуть страну в войну против Советского Союза. Острый конфликт между царем Борисом и генералом Заимовым, истинным патриотом Болгарии, другом русского народа,—конфликт идейный, философский и психологический — составляет основу этого интересного произведения.

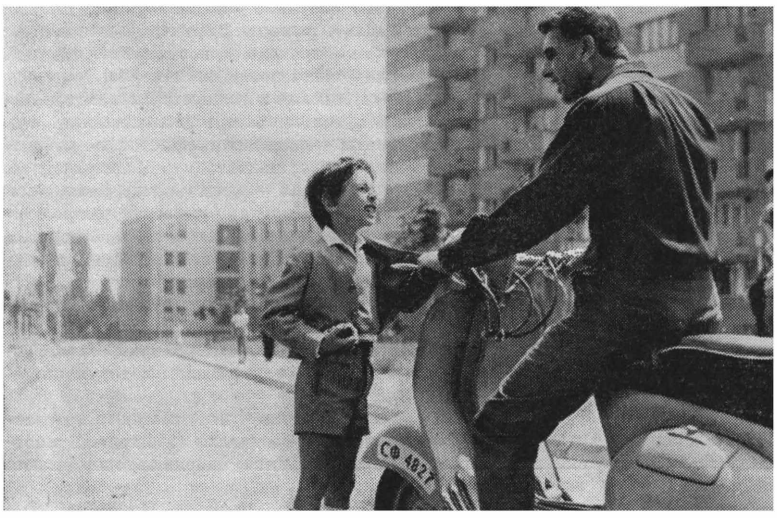
Специальная премия жюри присуждена кинокартине «Рыцарь без брони» (сценарист Валерий Петров, режиссер Борислав Шаралиев, оператор Атанас Тасев, исполнитель главной роли — десятилетний Олег Ковачев). Это талантливый фильм о детях и взрослых — о правдивости, моральной чистоте и компромиссах, о легко ранимой детской душе.

Жюри короткометражных фильмов присудило «Золотую розу» научно-популярной кинокартине «Промышленная электроника» (режиссер Аврам Игнатов, оператор Минчо Минчев).



«Царь и генерал»

«Рыцарь без брони»



Лучшим документальным фильмом признан киноочерк «Дни» (режиссер Юлий Стоянов, сценарист Стефан Продев, оператор Иван Цонев). В картине мастерски использованы документы исторических событий конца второй мировой войны.

Главная премия за лучший мультипликационный фильм присуждается картине «Ножницы и мальчик» (режиссер Христо Топузанов, художник Милка Начева) — за оригинальное творческое решение и артистичность мультипликации.

Отмечен также телевизионный фильм «Васька», созданный сценаристом Валерием Петровым, режиссером Бориславом Шаралиевым, художницей Марией Ивановой и оператором В. Младеновым. Это своеобразная «экранизация» исторических фактов, относящихся к подпольной борьбе болгарской молодежи против фашизма.

Специальный приз получил фильм «Южный Крест» (режиссер Георгий Алурков, оператор Стойко Апостолов). Это монтаж антивоенных гравюр канадского графика Лоренса Хайда.

ЦК болгарского комсомола наградил почетной грамотой пионера Олега Ковачева за его участие в картине «Рыцарь без брони».

Ю. ГУТЕВА

г. Варна

АНГЛИЯ

«Прощайте, мистер Чипс!». Фильм под таким названием с Робертом Донатом в главной роли (режиссер Сэм Вуд) пользовался бо́льшим успехом в сороковых годах. Новый вариант «Мистера Чипса» (сценарий Теренса Рэттигана, режиссер Гауэр Чэмпион) будет мьюзиклом. В роли мистера Чипса снимается Ричард Бертон.

БОЛГАРИЯ

В Софии прошел второй фестиваль этнографического фильма балканских стран. Фестиваль входил в программу Международного съезда балканологов, в организации которого принимала участие ЮНЕСКО. На фестивале показывали свои фильмы кинематографисты Болгарии, Греции, Югославии, Кипра, Румынии, Турции и Албании.

БРАЗИЛИЯ

Режиссер Нельсон Перейра Дос Сантос снимает новый бразильско-французский фильм «Он был моим маленьким французом» о приключениях французского солдата, долгое время прожившего среди индейцев племени тупинамбас. В главной роли французский актер Лоран Терзиев.

ВЕНГРИЯ

Золтан Варкони, экранизировавший недавно роман классика венгерской литературы Мора Йокаи «Сыновья человека с каменным сердцем», снова обратился к творчеству этого писателя. В основу своей новой работы Варкони положил роман Йокаи «Венгерский набоб» (сценарий Яноша Эрдёди), главный герой которого — умный, жизнерадостный человек, горячо любящий жизнь во всех ее проявлениях. В роли Золтана Карпати — так зовут главного героя романа и фильма — снимается Ференц Бешшенеи. В фильме принимают участие актеры Иван Дарваш, Иштван Ковач, Илона Медвечки. Оператор — Иштван Хильдебранд. Натурные съемки, в которых занято около 500 статистов, осуществляются в живописных замках северной Венгрии.

●

Венгерские кинематографисты охотно переносят на экран произведения писателя Дёже Костоланьи. Вслед за «Анной Эйдеш», и «Жаворонком» (в советском прокате «Любимый деспот») экранизирована новелла «Золотой дракон», воссоздающая тягостную атмосферу провинциальной Венгрии времен диктатуры Хорти. Сценарий написал Эндре Иллеш. Поставил фильм Ласло Рановди. Главные роли исполняют Ласло Меншарош, Илона Береш, Бенке Тот, Имре Шинкович, Дьюла Бодроги, Шандор Печи, Шандор Вайо.

ГДР

Своеобразный художественно-документальный музыкальный фильм «Песни Шпрее» сделал на студии ДЕФА режиссер Йоахим Хельвиг. «Я хотел создать поэтический фильм о реке и о берлинцах»,— заявил режиссер.

Три темы соседствуют в картине Хельвига— воспоминания, труд, любовь. Каждую из этих тем несут в своих песнях популярные актеры ГДР Гизела Май, Манфред Круг и Регина Чосс. Музыка Вольфрама Хейкинга, текст песен Руди Штраля. «Мы получили красивый, поэтичный, с настроением снятый фильм о нашей родине», — пишет журнал «Фильмшпигель».

●

«Актеры» — так называется вышедший недавно из печати сборник творческих портретов пятидесяти восьми крупнейших мастеров кино, театра и телевидения ГДР. Читатели могут познакомиться с творческим путем, новыми ролями и планами на будущее Аннекатрин Бюргер, Гюнтера Симона, Ангелики Домрёзе, Инги Келлер, Рольфа Людвига, Хорста Дринды и других популярных актеров.

ИСПАНИЯ

Недавняя история с «потерей» американским бомбардировщиком водородной бомбы в Паломаресе послужит основой для сатирического фильма Луиса Гарсиа Берланги «Паломарес учится любить бомбу» (название «перекликается» с полным названием антивоенного фильма Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу»). Сценарий пишет постоянный автор литературной основы фильмов Берланги Рафаэль Аскона.

ИТАЛИЯ

В итальянской печати промелькнуло сообщение о новых творческих планах Федерико Феллини: режиссер собирается экранизировать поэму Ариосто «Неистовый Роланд». Образы прославленных героев поэмы воссоздадут на экране известные актеры мирового кино.

●

Во время съемок нападения на поезд — одной из сцен детективного фильма «Крупный налет по-неаполитански», ведущихся на средиземноморском побережье Франции, подверглась серьезной опасности жизнь постановщика фильма Витторио Де Сики. Танк, который по сценарию должен был остановить поезд, везущий платиновые бруски на сумму в 5 миллионов долларов, столкнулся с локомотивом, а находящийся в танке режиссер получил ушибы и на несколько дней был вынужден прервать съемки.

●

В римских кинотеатрах с большим успехом демонстрируется кинокомедия Георгия Данелии «Я шагаю по Москве». Кинокритик Альдо Сканьетти в газете «Унита» дает картине самую положительную оценку, отмечая, в частности, непосредственность и убедительность игры Никиты Михалкова и других актеров, а также мастерскую работу оператора Вадима Юсова. Сканьетти выражает недоумение и сожаление

Обозреваем

по поводу того, что итальянские прокатчики были настолько близоруки, что выпустили этот интересный фильм на экран в летнюю жару — самый неудачный, с точки зрения кино, сезон в Италии.

●

В Катании на острове Сицилия начались съемки фильма «Дон-Жуан в Сицилии» по роману известного сицилийского писателя Витальяно Бранкати. Осуществляет экранизацию режиссер Альберто Латтуада, в главной роли известный актер итальянского театра и кино Ландо Будзанка. В свое время с большим успехом было экранизировано другое произведение Бранкати — антифашистская повесть «Старик в сапогах», по которой режиссер Луиджи Дзампа поставил фильм «Трудные годы».

●

Самая популярная актриса итальянского кино Клаудиа Кардинале получает от зрителей в среднем 1300 писем в неделю. Издательство Лонганези опубликовало сборник «Дорогая Клаудиа», в который его составитель Граццини включил наиболее любопытные письма из необъятного архива актрисы. Условие, на котором Кардинале согласилась на издание книги,— не указывать имен авторов писем. Большинство писем приходит из провинции, главным образом с юга Италии.

«Я думаю, что те, кто мне пишет,— говорит Кардинале,— это юноши и девушки, до отчаяния одинокие, ищущие любви, привязанности, защиты». Это уже вторая книга, посвященная молодой актрисе. Первая — фотоальбом, текст в котором принадлежит перу писателя Альберто Моравиа.

●

Редактор прогрессивного журнала «Чинема нуово», известный киновед, автор недавно вышедшей в русском переводе работы «История теорий киноискусства» Гуидо Аристарко выступил в газете «Унита» с гневным осуждением эскалации американской агрессии во Вьетнаме, варварских бомбардировок Ханоя и Хайфона. «В числе слов, которые от частого и неправильного употребления стерлись, теряют или уже потеряли свой смысл, первоначальное значение, чаще всех слышатся слова «демократия» и «свобода»: в самом деле, эти два слова ныне уже на устах и у «ультра», у теперешних неофашистов. Поистине странно и приводит в недоумение, что именно во имя «демократии» и «свободы» Белый дом и Пентагон подвергают бомбардировкам народ, который хочет быть свободным»,— с возмущением пишет Аристарко.

Последняя работа Аристарко «Распад разума», посвященная анализу послевоенного западноевропейского и американского кино (без Италии, так как об итальянском кино послевоенных лет автор пишет отдельную работу), выдвинута на соискание основной итальянской литературной премии «Виареджо» по разделу критики и искусствознания.

●

Итальянские продюсеры Карло Понти и Морис Эргас достигли договоренности с чехословацкими кинематографистами о совместной постановке ряда фильмов. На первых порах намечено снять семь фильмов, для производства которых выделено 9 миллионов долларов. Успех чехословацкого фильма «Магазин на площади» в ряде стран побудил Карло Понти совершить первый шаг, а чехословацкое руководство пошло навстречу этому предложению.

Понти заявил представителям прессы, что его поразила великолепная подготовка чехословацких режиссеров и актеров. Часть фильмов, совместно снятых чехами и итальянцами, будет создаваться на английском языке, а их авторами будут сценаристы разных стран. Стороны договорились о проведении павильонных съемок на студии «Баррандов», а натурных — в любой стране, где природные условия отвечают требованиям сценария. Карло Понти заявил, что в одном из семи фильмов примет участие София Лорен.

КАМБОДЖА

Глава государства Камбоджа принц Нородом Сианук поставил художественный фильм «Асфара». В главных ролях снимались члены королевской семьи. Как заявил Сианук, его фильм отнюдь не имеет «семейного», любительского характера, а предназначен для широкой демонстрации в Камбодже и за границей.

КЕНИЯ

Расистский псевдодокументальный фильм «Прощай, Африка!», поставленный итальянским режиссером Гуальтьеро Якопетти, продолжает вызывать возмущение не только в Италии, но и далеко за ее пределами. В парламенте Кении один из министров сообщил депутатам, что в связи с этим фильмом, который изображает правительство Найроби в виде какой-то «шайки бандитов» и наносит значительный ущерб народу Кении, правительство Кении направило Италии протест. Демонстрация фильма «Прощай, Африка!», естественно, не будет допущена в Кении. Министр добавил, что правительство Кении потребовало от итальянского правительства провести расследование того, как снимался этот фильм. Правительство Италии обещало провести такое расследование.

ПЕРУ

Ассоциация владельцев кинотеатров Перу выступила с резким протестом против разгула цензуры, наложившей запрет на ряд перуанских и зарубежных кинокартин. Запрет на прокат двадцати одного полнометражного фильма в стране угрожает ухудшить и без того тяжелое экономическое положение прокатных организаций. Среди фильмов, которые не разрешено демонстрировать в кинотеатрах по мотивам «аморальности»,— документальная антифашистская лента Росспфа «Умереть в Мадриде».

ПОЛЬША

Недавно режиссер Юлиан Дзедзина закончил спортивную комедию «Священная война», а теперь, войдя во вкус спор-

Отовсюду

тивной тематики, приступает к съемкам психологической картины «Боксер» по сценарию спортивного комментатора Богдана Томашевского и Ежи Сушко.

Действие фильма происходит поначалу в маленьком провинциальном городке, где герой начинает свою спортивную карьеру, затем на спортивных сборах, в большом городе и, наконец, на олимпиаде.

●

Молодой режиссер Ян Рутке-вич снимает музыкальную комедию о веселых халтурщиках, объезжающих грады и веси провинциальной Польши с джаз-оркестром «Биг-бит 66», об оборотистых «культуртрегерах» из эстрады, о мелких шулерах-профессионалах, о поляках из США, приехавших на свою бывшую родину в поисках сильных ощущений. В фильме снимались известный польский певец и киноактер Богдан Лазука, Алиция Сендзиньска и Яцек Федорович (он же автор сценария).

●

И еще один фильм о «биг-бите». Он так и называется — «Сильный удар», и снимает его Ежи Пассендорфер. По данным польской статистики, в Польше ежегодно продается более тридцати тысяч гитар, а количество любительских оркестров, специализирующихся в стиле «биг-бит», перевалило за две тысячи.

Эта картина рассказывает о готовящемся вступить в законный брак молодом парне, служащем статистического управления, которого принимают за некоего Джонни-гитариста из популярного ансамбля, известного врачного аферист а. Разумеется, свадьба злосчастного Кубы расстраивается, и ему приходится отправиться на поиски своего двойника. В результате герой становится поразительно похожим на гитариста не только внешностью, но и манерой держаться, одеваться, разговаривать. Обстоятельства заставляют его выступать по телевидению и перед зрителями в обличье Джонни. Разумеется, все кончается благополучно, а зритель, следуя за Кубой сквозь бесчисленные кви-про-кво, имеет возможность познакомиться с наиболее популярными эстрадными коллективами Польши.

Снимает картину оператор Казимеж Конрад.

●

После успеха своего «Валь-ковера» Ежи Сколимовский приступил к съемкам еще одной картины по собственному сценарию — «Барьер».

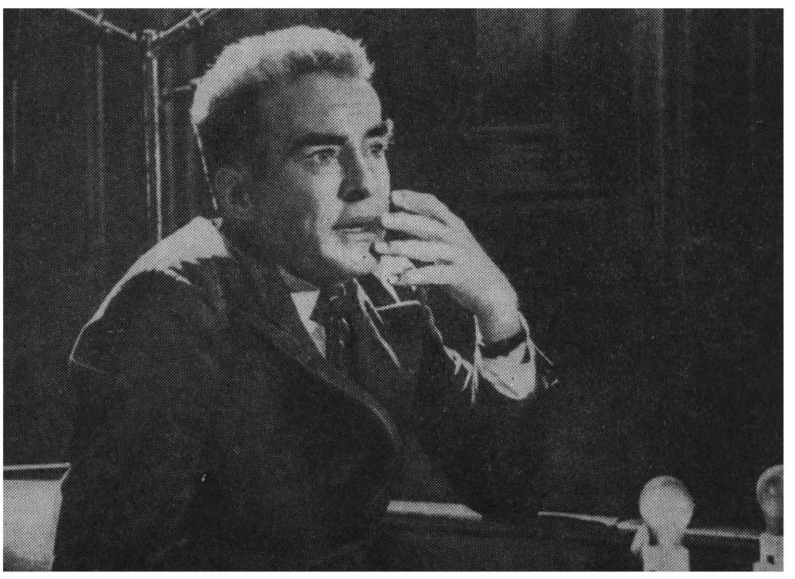
«Это картина о нынешнем «среднем» поколении,— рассказывает режиссер,— о тех, кто во время войны были еще детьми, тех, которые только сегодня преодолевают трудный барьер между юностью и зрелостью. Действие фильма происходит в Варшаве — на предпраздничных улицах, на верфи, в трамвайном депо. Мы знакомимся с нашим героем (его играет Ян Новицкий, дебютировавший в вайдовском «Пепле») в ту минуту, когда он бросает институт и уходит — чтобы жениться, чтобы начать спокойную мещанскую жизнь, с виллой, автомашиной, гаражом. Научиться играть в покер, сбивать коктейли, завязывать бабочку... Ему надоела скучная, безденежная жизнь в общежитии, он видит мир — как связку ключей от богатства...»

Сколимовский не ставит точки над «и». Зритель не узнает, нашел ли герой «богатую невесту». Видимо, так и не нашел. Он находит другое — яростную, неожиданную любовь, которая разрушит его веру в связку ключей, откроет перед ним возможность другой жизни.

Неожиданную подругу героя играет молодая актриса Иоанна Щербиц.

США

В возрасте сорока пяти лет скончался от разрыва сердца Монтгомери Клифт. Советские зрители знакомы с этим замечательным актером только по одной из последних его работ — роли свидетеля Петерсена в фильме «Нюрнбергский процесс» (на фото — внизу). В этой, как помнят читатели, небольшой по объему роли актер проявил лучшие стороны своего дарования: созданный им образ потрясал зрителя трагически-напряженной нервной силой; в десятиминутном эпизоде актер сыграл всю биографию человека — одной из многих жертв нацистских беззаконий. С тем же



Монтгомери Клифт в фильме «Нюрнбергский процесс»

драматизмом и с той же мерой абсолютной художественной убедительности были созданы Клифтом и многие другие образы, среди которых главные роли в фильмах «Отсюда в вечность», «Молодые львы», «Фрейд».

Характерно, что за роль Петерсена Клифт отказался получить гонорар, заявив, что считает для себя честью участие в антифашистском фильме Стенли Креймера.

●

Те, кто знакомы с ранней одноактной пьесой Теннесси Уильямса «Предназначено на слом», были, вероятно, немало удивлены, узнав, что главную роль в создающемся ныне на ее основе фильме исполняет Натали Вуд. Дело в том, что в пьесе всего два действующих лица—тринадцатилетняя девочка Уилли и мальчик Том — чуть старше ее, и при всем таланте молодой актрисы, вряд ли она смогла бы сыграть какую-либо из этих ролей.

Ей, однако, и не придется этого делать. Натали Вуд исполняет в фильме роль старшей сестры героини пьесы Уильямса — Элвы, трагическая судьба которой возникала в пьесе в своеобразной «ретроспекции» — из непринужденной болтовни между ее героями. Трое голливудских сценаристов, «адаптировавших» пьесу, перевели все это в «прямое действие».

Трудно сказать, удастся ли режиссеру Сидни Поллаку сохранить в своем полнометражном фильме то драматическое напряжение, которым отличается десятистраничная миниатюра Уильямса,— автор пьесы, во всяком случае, снял свое имя с титров будущей ленты.

●

Известные режиссеры-мультипликаторы Джон и Фейт Хабли приступают к работе над двумя фильмами по произведениям Марка Твена — «Янки при дворе короля Артура» и «Приключения Тома Сойера». В обоих фильмах будет использована

«ПОМЕСТИТЕ ЛИЗ НА ОБЛОЖКЕ, И КОМУ КАКОЕ ДЕЛО, ЧТО ТАМ ВНУТРИ»

В выпущенной недавно издательством «Искусство» книге «Зарубежные киносценарии» помещен в числе прочих сценарий одного из лучших американских фильмов последних лет — «Вестсайдской истории», причем указано, что создан он «по одноименному роману». Это ошибка. Сценарий «Вестсайдской истории», как известно, представляет собой киноадаптацию одноименной пьесы Артура Лорентса.

И тем не менее роман «Вестсайдская история» действительно существует.

«Промышленностью внутри промышленности» называет автор статьи в «Нью-Йорк таймс» получившее широкое распространение за последние годы издание романов, написанных на основе ранее вышедших (или выходящих одновременно с ними) фильмов. Уже появился даже специальный термин, определяющий жанр такого рода произведений — «романизация» (novelization).

«Как нетрудно догадаться,— пишет автор статьи в «Нью-Йорк таймс», — романизации создаются большей частью в той же атмосфере спешки и истерии, которая характерна и для самого кинопроизводства. Дело в том, что вплоть до полного окончания съемок продюсеры, за редкими исключениями, не предоставляют автору романизации окончательного варианта сценария, на котором и должен быть основан роман. Три недели для работы над книгой — это тот максимум, о котором мечтает большинство романизаторов, хотя довольствоваться им частенько приходится десятью днями».

Чрезвычайно редко бывает, что «романизация» создается автором «романизируемого» фильма, как, например, в случае с «Нюрнбергским процессом». Созданная на основе этого фильма одноименная киноповесть обладала самостоятельной художественной ценностью только лишь потому, что написана была автором сценария фильма Эбби Манном. В подавляющем же большинстве случаев, утверждает автор статьи, «романизации» создаются людьми случайными, набившими себе на этом руку ловкими ремесленниками, и не удивительно, что творения их не имеют ничего общего с литературой. Это скороспелые, откровенно спекулятивные поделки, рассчитанные только на то, чтобы принести продюсеру дополнительную прибыль. Главной приманкой в такого рода изданиях служат портреты кинозвезд на обложке. «Поместите Лиз на обложке, и кому какое дело, что там внутри» — так и названа автором эта статья.

«Проявляет ли кто-либо заботу о литературном качестве подобного рода книг?»

Отвечая на этот риторический вопрос, автор статьи приводит слова одного из редакторов издательства, занимающегося выпуском «романизаций»: «Обсуждая книгу с кинопродюсером, мы, бывает, тратим почти все время на то, чтобы договориться, надо или не надо помещать на обложке фамилию создательницы платьев, в которых щеголяет героиня фильма».

Не удивительно, что многие ведущие режиссеры решительно противятся «романизации» того или иного своего фильма, хотя воспрепятствовать ей они могут только в том случае, если являются одновременно и продюсерами картин. Так, например, известный режиссер Билли Уайльдер вот уже много лет отвергает одно за другим предложения «романизировать» его фильмы, хотя это сулит ему, как их продюсеру, немалую дополнительную прибыль.

За последние пять лет компания «МГМ» издала двадцать две подобные «романизации». Всего же за этот период в Соединенных Штатах выпущено свыше ста двадцати такого рода книг. Наиболее прибыльной из них (девятнадцать миллионов долларов) как раз и оказалась та самая «романизация», которую в издательстве «Искусство» ошибочно сочли за оригинал, послуживший основой фильма «Вестсайдская история».

П. Н.

разработанная Уолтом Диснеем еще в конце 40-х годов техника совмещения мультипликации с «живым действием».

●

В американской печати широко обсуждается в последнее время идея создания киноинститута. Одной из задач его должна стать — цитируем статью, появившуюся недавно в «Нью-Йорк таймс»,— «помощь в субсидировании тех картин, финансирование и прокат которых не могут быть обеспечены нормальным путем».

Аргументируя необходимость создания такого рода организации, известный сценарист Эбби Манн пишет:

«Чрезвычайно важно попытаться оказать поддержку тем молодым кинематографистам — как работающим, так и не работающим в системе кинопромышленности,— которые стремятся создать кинопроизведения на значительную тему, но не могут найти для этого необходимых средств. Возьмите, к примеру, такую тему, как революционные выступления негритянского населения США. Разве можно рассчитывать на то, что финансирование и прокат честного фильма на эту тему могут быть обеспечены через обычные каналы?»

●

«Шизофренической» называет в своей статье кинокритик Питер Барт процедуру распределения премий «Оскар». С одной стороны, пишет он, 9800 членов Американской Академии киноискусства, принимающих участие в голосовании, вынесли правильное решение, присудив «Оскар» «Магазину на площади» как лучшему фильму не на английском языке, и «Рассказу об Элеоноре Рузвельт» как лучшему полнометражному документальному фильму. С другой же стороны, утверждает он, при распределении основных наград критерии искусства явно уступили место критериям, связанным с коммерцией.

«Помимо благоговения перед коммерческим успехом,— продолжает Барт,— члены Академии проявили в этом году очевидную склонность наградить побольше американских исполнителей и покончить с тем положением, когда среди актеров, награжденных «Оскарами», доминируют иностранцы, как это было в прошлом году, когда награды получили Джули Эндрюс, Рекс Харрисон и Лила Кедрова...»

●

Трагическая судьба известного комика времен немого кино Роско Арбэкла (Фатти) легла в основу сценария, написанного Гарри Эссексом. В качестве исполнителя центральной роли приглашен Джеки Куган, чья слава также связана с периодом немого кино — ребенком он был партнером Чаплина по фильму «Малыш».

ТУРЦИЯ

В городе Анталья был проведен фестиваль турецких фильмов. В состав жюри фестиваля входили деятели кинематографии из ряда европейских стран. Из 250 снятых за прошлый год в Турции фильмов для показа на фестивале было выдвинуто 20 лент. К сожалению, большинство турецких фильмов стоит на низком художественном уровне, и, как заявило жюри фестиваля, «...самого лучшего фильма на фестивале мы не могли найти. Есть только фильмы, в которых меньше недостатков».

Первое место присуждено фильму «Встревоженный порядок» (сценарий и режиссура Халдуна Дормена). Вторым признан фильм «Закон земли» (режиссер Атыф Ылмаз). В фильме авторы пытаются поднять вопрос о кабальной зависимости страны от иностранных нефтяных компаний.

По разряду короткометражных фильмов лучшим признан фильм «Любовь полей».

●

Режиссер Ильхан Енгин ставит художественный фильм «Улица надежды», в котором рассказывается о тяжелой жизни жителей турецких лачуг, так называемых «геджеконду». В картине снимаются Ерол Таш, Айхан Ышык, Екрем Бера.

Другой режиссер — Орхан Ельмас — закончил съемки фильма «Когда слышен звук оружия» — о кровной мести.

ФРГ

Недавно западногерманский журнал «Штерн» познакомил своих читателей с известным антифашистским романом Дитера Нолля «Приключения Вернера Хольта», изданным несколько лет назад в ГДР. Скоро кинозрители смогут познакомиться с героями этого романа и на экранах кинотеатров: прокатная фирма «Константина» приобрела фильм, поставленный по этому роману на студии ДЕФА режиссером Йоахимом Кунертом. Газета «Шпандауер фольксблатт» пишет в связи с этим, что в фильме Кунерта, словно в зеркале, отражено мировоззрение целого поколения немцев и что этим объясняется успех фильма и его влияние на зрителей.

ФРАНЦИЯ

На вопрос интервьюера: «Какую задачу вы решали в вашем последнем фильме «Мужское, женское»?» — Жан-Люк Годар отвечает со свойственной ему небрежной парадоксальностью. Говорит, что хотел просто провести пару зимних месяцев, подобно тому как до него пожелали провести прекрасный май Крис Маркер, лето — Жан Руш, октябрь в Париже — группа кинематографистов, оставшаяся безымянной. Обычный для Годара расчет на то, что в памяти читателя сразу возникнет цепь ассоциаций, всплывут названия фильмов «Прекрасный май», «Хроника одного лета», «Октябрь в Париже», этих фильмов-анкет, лирических и публицистических киновопросников...

В самом деле, новый фильм Годара, хотя его сюжет, по признанию автора, и опирается на старую новеллу Мопассана «Жена Поля», на заложенную там коллизию взаимоотношений юноши и двух девушек,— строится по логике анкеты. Годар поясняет, что юности вообще свойствен жанр опроса — свойствен даже и в быту. В знакомстве двоих, в их выяснении отношений всегда присутствует этот привкус «анкеты». Узна-

Отовсюду

ют друг друга и друг о друге. Выясняют круг интересов. Провести работу по созданию фильма-анкеты естественней с молодыми еще и потому, что молодые меньше завязли в своих личных, житейских проблемах и способны отдаваться решению проблем общих, гражданских.

Объясняя жанр своего нового фильма, Годар оспаривает утверждение, будто кинематограф всегда и во всех случаях есть зрелище. Люмьер его таким не изобретал, утверждает он, это уж потом Люмьера встретил некий господин, который предложил реализовать его создание как зрелище и посулил выручку. Но возможно и иное использование камеры. Кино — это еще и способ для людей объясниться друг с другом. Правда, поразительным образом именно те фильмы, которые обсуждают личные, нравственные, общественные проблемы, существенные для зрителя, зрителем же не слишком охотно посещаются. Стачечник, пробастовав неделю, может затем пойти смотреть не социологическое киноисследование, а «Сильных мира сего», хотя против них-то он и бастует...

Вопросы, которые поставлены на обсуждение перед героями годаровского фильма — ими предстали актеры-непрофессионалы: малоизвестная певица Шанталь Гойа, Марлен Жобер и Жан-Пьер Лео,— весьма разнообразны. Молодые люди говорят о политике, о войне, о контроле над рождаемостью, о насилии как политическом средстве, о любви, об эротизме. Здесь запечатлены и острота мысли, и ее бесстрашие в назывании вещей своими именами, и горечь всех этих честных и слишком частых «не знаю», и пронзительность неожиданно вырывающихся у кого-то фраз: «Оставьте нам автомобили и телевизоры. И избавьте нас от свободы выбора». Острота беспокойства слишком часто осекается безнадежностью, безволием.

Критики отмечают клиническую точность языка — диалоги тут отчасти были написаны наперед автором, Годаром, частью импровизировались, но строй их един. Те же критики, соглашаясь видеть в Годаре ученика документалистов Руша и Маркера, в то же время ссылаются как на столь же важный источник его стиля на «Племянника Рамо» Дидро, на этот великий образец точности, рационализма, скептичности и анатомичности манеры.

Годар подчеркивает, что его фильм принципиально отличается от «фильмов, посвященных молодежи», скажем, от фильма Карне «о молодежи» (имеются в виду «Обманщики»). Режиссер считает, что он чересчур «с молодежью», чтобы ставить картины «о ней». Картин вроде «Мужское, женское», говорит он, надо бы снять двадцать-тридцать — с разными участниками, в разных районах, в разных социальных слоях. Это источник нравственной информации; хорошо бы показывать эти картины и тут же обсуждать их, продолжать их, так сказать, в зале. Годар полагает, что такие съемки могло бы проводить телевидение.

Любопытная деталь: среди героев фильма— тот самый Лео, который играл мальчика в «Четырехстах ударах». Вторично его снимал Трюффо во французской новелле «Любви в двадцать лет»... Кинематографисты словно бы продолжают портретирование того поколения, с тревоги за которое и начиналось их искусство.

●

Французская кинопечать уделяет немало места материалам, посвященным драматической судьбе одного из старейших мастеров национального экрана Мишеля Симона. Уже довольно давно продюсеры объявили этого актера конченым, отыгравшим свое. «Забыт дельцами, но не публикой!» — возмущенно пишут в газетах. С большим успехом проходят вообще-то не практикующиеся во Франции встречи актера со зрителями, вечера его воспоминаний. Раскупаются пластинки с его записями рассказов Кафки.

●

Алену Рене, который недавно сказал репортеру, что не только остается антифашистом, но и считает антифашизм нормой поведения человека, уже не раз пришлось сталкиваться с противодействием при осуществлении своих замыслов. Когда его новая картина «Война окончена» была отклонена в Канне под предлогом, что она способна оскорбить франкистское правительство Испании, режиссер мог вспомнить, что под аналогичным предлогом — боясь оскорбить реваншистов из ФРГ — в свое время давали отвод его «Ночи и туману». Еще в период съемок картины по сценарию испанского писателя-коммуниста Хорхе Семпруна режиссер получил предупреждающее письмо из «предварительной цензуры» насчет того, что в фильме, вероятно, потребуются купюры и что не приходится рассчитывать на возможность экспортировать ленту за пределы Франции. Съемки были прерваны на десять дней, прежде чем продюсеры решились пойти на риск.

Ален Рене пожимает плечами, когда его спрашивают: как же Испания смогла осуществить дипломатический нажим? Откуда сценарий стал известен за Пиренеями? Кто ж его знает! Посольство ФРГ тоже всегда отрицало свою причастность к истории с «Ночью и туманом». Нажим такого рода опасен прежде всего даже не сам по себе, а тем, что включает некую «автоцензуру» — режиссер начинает сам себя корнать. Рене надеется, что он не поддался этой опасности.

Постоянная тема, которой буквально одержим Ален Рене,— тема связи человека с прошлым, необходимости и невозможности расстаться с ним — в картине «Война окончена» «ложится» на материал революционной борьбы современной Испании; возникает проблема обусловленности действий героев прошлым, «окончившейся» и неокончившейся гражданской войной. Роль Диего, профессионального революционера-подпольщика, играет Ив Монтан. «Рыцарь нашей эпохи»,— говорит о своем герое артист.

«У вас репутация человека левых убеждений. Была ли для вас работа над этим фильмом способом выразить свою солидарность с общей борьбой?» — такой вопрос был задан Монтану. «Я сам покинул Италию в пору фашизма. Мне легко по-

Отовсюду

нять моего героя. То есть я хочу сказать, что сыграл бы и нациста, если бы только сыграть его надо было в антинацистском фильме. Для меня, как для большинства людей, франкистский режим есть режим, навязанный испанскому народу немецкими и итальянскими фашистами». Так ответил Монтан.

●

Как сообщает журнал «Синемонд», девяносто восемь режиссеров — в их числе Ален Рене, Рене Клер, Годар, Шаброль, Абель Ганс— решили совместно создать фильм о... цензуре. Он будет называться «Отчет о мандате» и сконцентрирует разоблачительный материал о злоупотреблениях и превышениях прав «Анастасией» (так во Франции называют цензуру) за последние пятнадцать лет.

●

После долгого перерыва возвращается к камере Жан Ренуар. Последние годы он провел в Америке, где ничего не снимал. Здесь он написал книгу о своем отце — великом художнике Огюсте Ренуаре, преподавал на свой манер историю кино в Калифорнийском университете, а также испробовал свои силы в прозе, написав роман «Записки капитана Жоржа», появившийся в издательстве «Галлимар». По отзывам прессы, это любовная история, простая и трагическая, напоминающая «Загородную прогулку» Мопассана и Ренуара; Ренуар пишет, что это дань памяти старого друга; добавляет, что это также дань памяти старым годам, ушедшему времени юности.

Фильм, который режиссер намеревается снимать сейчас, называется «Это революция». «Я не собираюсь показывать людей, свергающих власти. Речь идет о мельчайших переворотах у себя дома. О бурях в стакане воды. Там, например, вы увидите, как восстают против пылесоса. Но последняя часть посерьезнее».

Фильм — из четырех скетчей. Автор ссылается на стиль философских сказок XVIII века. Он подчеркивает, что хочет сделать «быстрый» фильм; нынешний кинематограф хворает какой-то замедленностью. Среди актеров, которые будут участвовать в картине Ренуара,— Симона Синьоре, ей поручена роль разорившейся герцогини. Ренуар по-прежнему уделяет самое большое внимание актеру, яростно проничен к калечащему искусство актера принципу постсинхронизации и дубляжу: «Если бы мы жили в средние века, в эпоху высокой цивилизации, то можно было бы сжигать на Гревской площади людей, занимающихся дубляжом. Надо же их карать за греховное убеждение, будто в одном теле могут быть две разные души».

Трудно удержаться и не задать первому французскому режиссеру дежурный вопрос: что такое кино в истинном смысле слова? Ренуар отвечает, что не верит в некое кино, единое, раз навсегда определенное. Кино — понятие, не существующее в единственном числе. Берегитесь академизма.

Очень часто академики считают себя классиками. Нет ничего ошибочнее. Классика — это революция. Великие произведения не создаются «по течению», они очень часто, почти всегда идут против течения. Собеседник напоминает Ренуару вой, поднявшийся перед войной, когда вышли его «Правила игры».

«Это было довольно-таки обескураживающе. Я не ждал ничего подобного. Хотя мог бы догадаться. Правду всегда трудно вынести. Попробуй ее сказать. Вообще-то я считаю, что только ради нее стоит трудиться художнику. Ну вот попробуй отдернуть занавес, отделяющий людей от их окружения, попробуй убрать предвзятые идеи, штампы восприятия, липу... Время от времени я делаю какое-то маленькое открытие. Я счастлив и спешу поделиться с публикой. Говорю: вот вы считали, что это дерево зеленое, смотрите, а оно голубеет. Сейчас мне, думаю, скажут: «Вот спасибо, как это любезно с вашей стороны, милый Жан Ренуар, что вы мне это показали, а я-то сам ничего не видел!» — Ишь чего захотел! Дождешься ты «спасибо»! Как бы не так!»

Для Ренуара надежнейший путь к самовыражению художника — максимальная объективность; нужно отдаться своему предмету; если у художника есть хоть какая-то индивидуальность, тут-то она и выявится.

Каковы дальнейшие планы Ренуара? После картины «Это революция» он собирается экранизировать роман Дэвида Гарнетта «Точки зрения на любовь». Там есть роль, в которой Ренуар хотел бы снять Жанну Моро. Семидесятилетний режиссер задумал также книгу о кино, где теоретик время от времени забирал бы перо из рук мемуариста...

●

Каждый новый фильм Робера Брессона, работающего с редкой медлительностью и чувством ответственности, встречают во Франции как событие. Именно так оценен и последний фильм — седьмой по счету за двадцать четыре года работы в кино — «Наудачу, Бальтазар!». Брессон верен себе — верен своему отказу от профессиональных актеров, как верен и пристрастию к натурным съемкам. Фильм целиком снят в окрестностях деревушки во Французских Пиренеях. Главный герой картины — ослик Бальтазар. Обыгрывая созвучие слов «осел» и «душа» во французском языке, критик Пьер Бийяр на страницах «Экспресса» писал, что эти воспоминания осла суть поистине воспоминания души. Сказавши о том, что такие вот малорослые ослики, несущие тюки или вязанки хвороста, до сих пор составляют привычное движущееся пятнышко в пейзаже южных стран, Брессон дал и другое оправдание «выбора героя»: осел — постоянный персонаж притч Ветхого и Нового завета, его длинные уши то и дело видишь в каменных рельефах романских церквей; от Лукиана и Апулея фольклор воспринял этот образ животного — вернее, человека, превращенного в животное, перед которым жизнь человеческая обнажается в своей неприглядности.

Отбеседуем

Строгая, аскетическая натурность фильма соединяется с просвечивающей изнутри символичностью («я не люблю символы,— заметил Брессон в одном из интервью, — но ничего не могу возразить, если люди видят их в моей работе»). Жизнь осла есть как бы трогательная, несомненная и ироническая модель человеческой жизни: здесь и короткое детство с его радостями, и тяжелый труд, и час славы, когда осла показывают как «ученого осла» в цирке, и страх старости, и смерть.

●

Скоро на экраны выходит новый фильм с Мариной Влади — поставленная Мишелем Девилем картина «Человек, укравший Джоконду». Это история романтическая и немного бурлескная, с проникновением молодого человека в некое не самое пристойное заведение, все обитательницы которого изображают Мону Лизу, с погоней, изобилующей гэгами, со счастливой развязкой. Незадолго до этого артистка снялась в небольшой роли у Орсона Уэллеса в его «Фальстафе». С большим увлечением Влади рассказывает о своем участии в экранизации «Безымянной звезды» (ее партнером в этой картине, снятой в Румынии Анри Кольпи, выступает Клод Риш). Сейчас, после съемок в Токио (картина «В Токио черви козыри» Мишеля Буарона), Влади готовится к серьезной театральной работе: она должна играть в конце года в театре Эберто в чеховских «Трех сестрах» (руководитель постановки Андре Барсак).

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Постановщик фильмов «Алмазы ночи» и «О празднике и гостях» Ян Немец ставит на Баррандовской студии свою третью картину — «Мученики любви», состоящую из трех самостоятельных новелл. «Все новеллы,— говорит режиссер,— будут не картинами жизни и не картинами о жизни. Это, скорее, стилизованные рассказы о любви, как сказки или песенки».

●

Яна Брейхова, снявшаяся недавно в одной из главных ролей новеллы «Трубка лорда» (в экранизированных Войтехом Ясным эренбурговских «Трубках»), будет играть главную роль в картине Карела Кахини «Ночь невесты», которую он ставит по сценарию Яна Прохазки.

Действие фильма «Ночь невесты» происходит в селе вскоре после войны. В ближайших планах Кахини и Прохазки — детский фильм «Младший брат».

●

Западногерманский режиссер Курт Сьодмак снимает в Чехословакии для одной из голливудских фирм мьюзикл «Лыжная горячка». Интересен состав актеров, приглашенных на эту картину. Здесь и американские артисты (в их числе дочь знаменитого певца Фрэнка Синатры Нэнси), и австриец, экс-чемпион мира по горнолыжному спорту, а ныне актер — Тони Зайлер, и Диттмар Шенгерр из ФРГ, и известный советским зрителям французский актер Бернар Блие, и датчанка Вивн Бах, и чехословацкие актеры Вит Ольмер, Милош Завадил, Ленка Фишерова, Ольга Кахтикова. Музыку к фильму написал чехословацкий композитор Зденек Лишка.

ШВЕЦИЯ

Девяносто шведских писателей, режиссеров, актеров, музыкантов выступили с протестом против варварских бомбардировок территории Демократической Республики Вьетнам американской авиацией и с призывом вывести войска США из Вьетнама. Среди подписавших протест — Ингмар Бергман и Петер Вейс.

ЮГОСЛАВИЯ

«То, что было небом» — новый художественный фильм, который на студии «Вардарфильм» будет снимать режиссер Петрович,—расскажет об одном из волнующих эпизодов народно-освободительной борьбы македонцев против немецко-фашистских захватчиков — знаменитом богумилском походе партизан. Сценарий фильма написал на основе своего романа писатель Владе Малески. Действие фильма развивается зимой, поэтому и натурные съемки намечено начать в декабре.

●

Режиссер Пуриша Джорджевич приступает к съемкам фильма «Сон» по собственному сценарию, в основе которого лежит исключительная ситуация, сложившаяся в одном из горных районов Югославии в начале минувшей войны: когда почти вся Западная Европа была оккупирована немцами, два югославских города — Чачак и Ужице — остались свободными от захватчиков.

В этих обстоятельствах, недолгих и тревожных, расцветает трагическая любовь героев фильма, заканчивающаяся гибелью влюбленных.

В фильме снимаются Оливера Вучо, Мия Алексич, Раде Маркович, Люба Тадич.

●

Режиссер Мича Попович, картина которого «Человек из дубовой рощи» вызвала самые разноречивые отклики югославской печати, поставил кинокартину «Рой» по сценарию Вани Бьеняша и Срболюба Станковича.

Действие фильма происходит около полутора веков назад, после первого сербского восстания против турецкого владычества. Однако исторические события 1804 года преломляются в семейной драме. По своей драматургической структуре фильм напоминает «Расёмон» Куросавы: историю женщины, из ревности предавшей своего мужа в руки врагов, рассказывают несколько участников трагедии — каждый на свой манер. В фильме снимаются популярные актеры кино и театра Мира Ступица, Раде Маркович, Оливера Вучо и старейший югославский актер, недавно вернувшийся на родину после полувековой эмиграции, Светолик Никачевич.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Война и мир» (по роману Льва Толстого), 1-я серия «Андрей Болконский», в двух частях, 16 ч., цветной.

Авторы экранизации: С. Бондарчук, В. Соловьев; режиссер-постановщик С. Бондарчук; главный оператор А. Петрицкий; оператор А. Коржихин; художники: М. Богданов, И. Мясников; композитор В. Овчинников; главный звукооператор Ю. Михайлов; звукооператор И. Урванцев; режиссеры: А. Голованов, А. Чемодуров, Т. Шир-Ахмедова, Т. Алешин, А. Петров; режиссер и монтажер Т. Лихачева. Эпизоды «Шенграбенское сражение», «Аустерлицкое сражение» и «Дуэль» снимали А. Шеленков, Шен-Ю-Лан; художник по костюмам М. Чикованн; художники-постановщики: А. Дихтяр, Е. Валюшек, С. Мезяльщиков; балетмейстер В. Бурмейстер; редактор С. Ермолинский; главный директор картины В. Цириладзе, директора: Н. Иванов, Г. Меерович.

Роли исполняют: Наташа Ростова — Л. Савельева, Пьер Безухов — С. Бондарчук, Андрей Болконский — В. Тихонов, Илья Андреевич Ростов — В. Станицын, графиня Ростова — К. Головко, Николай Ростов — О. Табаков, Петя Ростов — Н. Кодин, С. Ермилов, Соня — И. Губанова, Николай Андреевич Болконский — А. Кторов, княжна Марья — А. Шуранова, Лиза Болконская — А. Вертинская, князь Василий — Б. Смирнов, Элен — И. Скобцева, Анатоль — В. Лановой, Долохов — О. Ефремов, граф Безухов — Н. Толкачев, Ахросимова — Е. Тяпкина, Друбецкая — К. Половикова, Друбецкой — Э. Марцевич, Шерер — А. Степанова, Катишь — Д. Фирсова, Карагина — Г. Кравченко, Кутузов — Б. Захава, Тушин — Н. Трофимов, Багратион — Г. Чохонелидзе, Денисов — Н. Рыбников, Александр I — В. Мурганов, Наполеон — В. Стржельчик, император Франц — В. Софронов, генерал Мак — Н. Бубнов, Шиншин — И. Соловьев, Несвицкий — Ю. Чекулаев, Тимохин — П. Савин, штабс-офицер — А. Смирнов, полковой командир — В. Бадаев.

В эпизодах: Е. Строева, С. Успенская, М. Добровольская, Н. Фогель, Л. Борисенко В. Матиссен, Е. Елина, Н. Лебедев, А. Фадеев, Н. Коллен, В. Рэнин, З. Смирнова-Немирович, А. Ребанэ, Ю. Овсянников, Ю. Диоши, Э. Кнаусмюллер, А. Барушной, Г. Куровский, В. Маслацов, П. Алексеев, Ю. Россиньоль, В. Луцекович, А. Пономаренко, А. Кин, В. Мащенко, В. Смирнов.

●

«По тонкому льду» (по мотивам одноименной повести Г. Брянцева), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария: И. Бакурииский, Ю. Семенов; режиссер-постановщик Д. Вятич-Бережных; оператор Н. Олоновский; художник Ю. Кладиенко; режиссер Б. Кордунов; композитор М. Вайнберг; текст песни М. Матусовского; звукооператор И. Майоров; редактор Н. Быстрова; директор картины Н. Урвачева.

В ролях: В. Коршунов, Ф. Яворский, А. Эйбоженко, И. Извицкая, Н. Крюков, Т. Панкова, М. Глузский, А. Шворин, О. Мокшанцев, В. Нещипленко, Н. Крючков, Г. Стриженов, Н. Смирчков, О. Эскола, Л. Масоха, А. Алексеев.

В эпизодах: Б. Битюков, С. Голованов, В. Захарченко, Н. Погодин, Л. Пирогов, Н. Граббе, В. Кулик, Р. Хомятов, И. Кузнецов, А. Федорова, С. Коновалова, Е. Шутов, А. Павлова, Б. Кордунов, П. Любешкин, М. Семенихин, В. Уральский, Ю. Киреев, В. Бескова, Г. Михайлов, Ю. Мартынов, Д. Орловский, Сережа Гуляев, Н. Федосова, В. Нилов, Р. Лотц, В. Привалов, Х. Бок, К. Хюбнер, К. Роосисте, Е. Вольская, В. Богатырев, И. Бурмистров, Н. Рабинович, Х. Александер, В. Чаева.

●

«Сказка о царе Салтане» (по одноименной сказке А. С. Пушкина,) 9 ч., цветной.

Сценарий А. Птушко при участии И. Гелейна; режиссер - постановщик А. Птушко; операторы: И. Гелейн, В. Захаров; художники: А. Кузнецов, К. Ходатаев, О. Кручинина; композитор Г. Попов; звукооператор М. Бляхина; режиссер Н. Птушко; редактор Г. Хорева; директор картины И. Харитонов; дрессировщики: Г. Алексеев, Т. Габидзашвили; куклы С. Мокиль.

В ролях: Салтан — В. Андреев, царица — Л. Голубкина, Гвидон — О. Видов, царевна Лебедь — К. Рябинкина, опекун Салтана — С. Мартинсон, Бабариха — О. Викланд, ткачиха — В. Ивлева, повариха — Н. Беляева, дьяк — В. Колпаков, спальник — Ю. Чекулаев, челядинец — В. Носик, градоправитель — Г. Шпигель, шут — Е. Майхровский, корабельщики: Я. Беленький, С. Голованов, А. Карапетян, Г. Михайлов, Д. Орловский, Б. Битюков, А. Дегтярь, Ю. Киреев, М. Орлов, Г. Тонунц, В. Ферапонтов.

В эпизодах: Н. Бармин, С. Мокиль, О. Мокшанцев, В. Уральский, З. Чекулаева, П. Шальнов, Миша Молокоедов.

●

«Без свидетелей» (по мотивам повести А. Клещенко «Дело прекратить нельзя»), 3 ч.

Автор сценария М. Смирнова; режиссер-постановщик О. Гречи-

хо; оператор А. Егоров; художник Б. Чеботарев; звукооператор К. Коренблюм; редактор Е. Скиданенко; директор картины В. Кривонощенко.

В ролях: Бурмакин — Л. Куравлев, Каюков — С. Плотников, милиционер — П. Кононыхин.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Веселые расплюевские дни» (по пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина»), 9 ч.

Сценарий и постановка Э. Гарина, Х. Локшиной; оператор А. Рыбин; художник Л. Безсмертнова; режиссер О. Черняк; композитор В. Золотарев; звукооператор Н. Кратенкова; редакторы: В. Бирюкова, А. Турков; директор картины Р. Конбрандт.

В ролях: Максим Варравин, капитан Полутатаринов — А. Папанов, Кандид Тарелкин, Сила Копылов — Э. Гарин, Иван Расплюев — Н. Трофимов, частный пристав Ох — И. Жеваго, помещик Чванкин — Г. Георгиу, мещанка Бранда Брандахлыстова — С. Харитонова, Мавруша — А. Денисова, дворник Пахомов — И. Рыжов, Качала — Л. Поляков, Шатала — И. Косых, Ванечка — Г. Качин, чиновники: В. Маслацов, Г. Миллер, Н. Горлов, Е. Дубасов, М. Щербаков, В. Брылеев, П. Мухин.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Долгая счастливая жизнь», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Шпаликов; оператор Д. Месхиев; художник Б. Быков; режиссер В. Терентьев; композитор В. Овчинников; звукооператор И. Черняховская; редакторы: А. Володин, А. Михайлова; директор картины В. Беспрозванный.

В ролях: И. Гулая, К. Лавров, Е. Акуличева, Л. Бабенко, О. Белов, Л. Буркова, М. Верезгов, Л. Гурова, Н. Журавель, П. Луспекаев, А. Оппенгейм, М. Полбенцева, В. Перевалов, Е. Черная, Г. Штиль, Оля Тарасенкова.

●

«Кто придумал колесо?» (по мотивам повести В. Краковского «Возвращение к горизонту»), 9 ч.

Авторы сценария: Т. Абуладзе, А. Гребнев, Т. Мелиава; постановщик В. Шредель; главный оператор Я. Склянский; главный художник В. Зачиняев; композитор И. Шварц; текст песни Г. Шпаликова; звукооператор С. Шумячер; режиссер Н. Трощенко; редактор И. Тарсанова; директора картины: Ю. Волков, Г. Денисон.

В ролях: Ю. Корольчук, Г. Никулина, П. Куманченко, Н. Селезнева, Г. Вицин, М. Глузский, В. Костецкий, А. Азарченко, А. Афанасьев, Н. Волков, Т. Валасиади, Н. Гурзо, И. Давыдов, Б. Дварионас, С. Дрейден, В. Клюкин, Б. Красильников, Б. Рыжухин, А. Смирнов, В. Федоров, И. Хлебникова.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Необычное приключение», 1 ч.

Автор сценария Ю. Петров; режиссер Т. Камалова; художник Ю. Петров; оператор И. Гавриленко; кукловоды-мультипликаторы: Б. Ступаков, Ф. Томашевский; куклы и декорации изготовили: С. Страшнов, Е. Полуэктов, Н. Аюпов; композитор Р. Вильданов; звукооператор Э. Предтеченская; редактор О. Хмельницкая; директор картины Р. Аванесов.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Ноктюрн» (по одноименной новелле Жана Гривы), 9 ч.

Автор сценария А. Станкевич; режиссер-постановщик Р. Горяев; главный оператор Г. Скулте; главный художник У. Пауэрс; композитор Р. Гринблат; звукооператор Г. Каупе; режиссер Р. Гинтере; редактор А. Григулис; директор картины Э. Щербакс.

В главных ролях: П. Ракса, Г. Цилинский.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Почему у петуха короткие штаны», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Батицкий; автор текста Ю. Ярмыш; режиссеры-постановщики: И. Лазарчук, Ц. Оршанский; художник Э. Кирич; оператор Г. Островский; композитор Л. Колодуб; звукооператор И. Погон; редактор Т. Павленко; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, В. Демкин, А. Педан, Е. Пружанский.

●

«Злостный разбиватель яиц», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ф. Кривин, режиссер-постановщик И. Гурвич; оператор А. Гаврилов; художник Н. Чурилов; композитор Б. Буевский; звукооператор И. Чефранова; редактор Т. Павленко; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, В. Дахно, В. Пекарь, М. Драйцун, Е. Пружанский, А. Педан, В. Фомин.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Происхождение вида» (по одноименной сказке Л. Лагина), 1 ч., цветной.

Автор сценария Л. Лагин; режиссер Е. Гамбург; художник-постановщик Н. Лернер; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: В. Пекарь, В. Попов, Э. Маслова, И. Давыдов, О. Орлова, С. Жутовская, Г. Баринова, И. Куроян; редактор А. Тимофеевский; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивали: А. Папанов, А. Граве, А. Хржановский.

Текст читает А. Грибов.

●

«Главный звездный», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Цыферов; режиссер Р. Давыдов; художник А. Винокуров; оператор Е. Ризо; композитор Э. Денисов; звукооператор Г. Мартынюк; художники: В. Зарубин, В. Бобров, В. Шевков, В. Арбеков, С. Дежкин, А. Солин, И. Подгорский, Б. Бутаков, В. Арсентьев, А. Давыдов, П. Карабаев; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивали: В. Сперантова, Р. Плятт, Г. Георгиу, А. Александрович, Л. Любецкий, А. Назарова, В. Кенигсон, С. Бубнов, О. Табаков, Б. Баташов.

●

«Про злую мачеху», 2 ч., цветной.

Автор сценария

Л. Лагин; режиссеры: В. и З. Брумберг; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор А. Варламов; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Б. Котов; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, В. Арбеков, Г. Баринова, Е. Вершинина, М. Восканьянц, В. Колесникова, Б. Бутаков, Е. Комова, Т. Померанцева, Т. Таранович, С. Маракасов, А. Шер; редактор З. Павлова; директор картины Г. Кругликов.

Роли озвучивали: А. Папанов, М. Миронова, А. Менакер, Н. Румянцева, М. Виноградова, Е. Понсова, Р. Зеленая, К. Смирнова.

«Фитиль» № 48 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч. цветной.

«Зайдите завтра!» («Мосфильм»).

Автор С. Гродзенская; режиссер М. Григорьев; оператор В. Богданов.

В ролях: В. Корецкий, А. Пелевин.

«Уступите место женщине» («Грузкинохроника»).

Автор М. Салуквадзе; текст М. Розовского; режиссеры: Г. Канделаки, Л. Сихарулидзе; оператор А. Семенов.

«Караул, целуются!..» («Таллинфильм»).

Автор К. Курепыльд; режиссер А. Лооманн; художник К. Курепыльд; композитор Я. Френкель.

«Штемпель» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор И. Якушенко.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ и НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Подвиг» (Феликс Дзержинский), 6 ч.

Авторы сценария: С. Зенин, А. Новогрудский; режиссер Л. Махнач; операторы: З. Громова, П. Касаткин; художник Н. Сурвилло; композитор В. Гевикман; звукооператор И. Гунгер; редакторы: Л. Корскова, А. Ковтунова; редактор кинолетописи К. Аксютин; директор картины В. Печерников.

Фильм создан при содействии архивов Советского Союза, Польши, ГДР и других стран, Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Комитета Государственной безопасности при Совете Министров СССР. В фильме использованы материалы из фонда Музея Революции и личного архива С. С. Дзержинской.

Текст читают: Л. Хмара, А. Консовский.

●

«Радуга над древней землей», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Осьминин, Ф. Киселев, Ж. Пурэв, Ц. Зандра; режиссеры: Ф. Киселев, Ц. Зандра; главный оператор Е. Яцун; операторы: Г. Цэрэн, О. Уртнасан; автор текста Н. Шпиковский; композитор П. Мурдорж; звукооператоры: Е. Уманский, З. Гава; художник В. Крестьянинов; редактор Л. Горскова; директора картины: Л. Шерстнев, Д. Санжа.

Текст читают: Г. Хелемская, Л. Хмара.

●

«Мангышлак — начало пути», 5 ч.

Автор сценария И. Осипов; режиссеры: Л. Григорьян, В. Лисакович; операторы: Н. Даньшин, Ю. Коровкин; автор текста А. Гастев; композитор Э. Денисов; звукооператор А. Петров; редактор Л. Горскова; директор картины Н. Усачев.

Текст читает Е. Евстигнеев.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Время, которое всегда с нами», 4 ч.

Автор сценария Б. Добродеев; режиссер С. Аранович; операторы: А. Ксенофонтов, Ю. Лебедев; композиторы: Р. Котляревский, С. Томбак; звукооператор Е. Бельский; редактор Т. Янсон; директор картины А. Поляков.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Венсеремос — мы победим!», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Персидский, С. Микоян при участии А. Чекуолиса; режиссер и оператор И. Персидский; автор текста Р. Казакова; оператор О. Арцеулов; композитор Э. Хагагортян; звукооператор Б. Глеков; редакторы: Д. Миркин, И. Орлов; директор картины Е. Коренанов.

Фильм снимался при содействии Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК).

Текст читает Л. Хмара.

МИНСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Откровенный разговор», 5 ч.

Автор сценария и режиссер Н. Хубов; оператор Г. Массальский; звукооператор В. Устименко; редактор Г. Мартынюк; директор картины Е. Самарова.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Там, за горами, горизонт», 5 ч.

Авторы фильма: В. Горохов, И. Герштейн; режиссер и оператор Б. Галантер; композитор Л. Гедравичус; редактор К. Каимов; директор картины А. Комендантова.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Артерии плодородия», 5 ч.

Авторы сценария: А. Томич, Н. Чуриков; режиссер Н. Чуриков; звукооператор А. Романов; редактор В. Матлин; директор картины З. Ковалева.

Текст читает Л. Хмара.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«В глубины живого», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Данин, Н. Жинкин, Е. Мандельштам; режиссер-постановщик М. Клигман; оператор

Б. Лебедев; художник В. Александров; режиссер-мультипликатор Н. Луцкая; операторы микросъемок: Л. Докторов, В. Быстров; оператор комбинированных съемок А. Романенко; композитор Ю. Зарицкий; звукооператор Р. Левитина; редактор И. Зырина; директор картины Е. Почиковский.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Преемник», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Ингрид Зандер; оператор Карл Плинтцнер; художник Дитер Адам; композитор Гюнтер Хаук.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Фолкмар Рохманн — Хорст Дринда (дублирует В. Гусев), Лило Рохманн — Лариса Лужина, Франк Зебург — Станислав Зачик (Ф. Яворский), Ранквитц, издатель — Вольфганг Грезе (Я. Янакиев), Бюргер, прокурор — Герварт Гроссе (С. Курилов), Бовензипен — Герд Элерс (В. Балашов), начальник милиции — Гельмут Шрайбер (К. Карельских), Лотар Зиманн — Хорст Вестфаль (В. Рождественский).

●

«Мать и безмолвие», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Урсула Чесно-Хелл; Михаэль Чесно-Хелл; режиссер Вольфганг Людерер; оператор Ганс Хайнрих; художник Йоахим Отто; композитор Вольфганг Пич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Клара Бауман — Эрика Дункельман (дублирует Н. Зорская), Эрнст Бауман — Манфред Боргес (В. Гусев), Фриц Байер — Гюнтер Науман (А. Толбузин), комиссар — Вильфрид Ортман (Ф. Яворский), Герберт Шварце— Хорст Вестфаль (Я. Янакиев), «Три литра» — Вилли Нарлох (С. Цейц).

●

«Чертово колесо», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Юрек Бекер, Курт Белике; режиссер Владимир Бребера; оператор Хорст Хард; художники: Эрнст Пех, Гельмут Юритко, Рихард Шмидт; композитор Карел Краутгартнер.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа И. Левченко; звукооператор дубляжа З. Копистинская.

Роли исполняют и дублируют: Елинек — Мирослав Хорничек (дублирует К. Яницкий), Сузи — Христель Боденштайн (П. Батурина), Эдди — Курт Кахлики (Н. Рушковский), Ивонна— Ева-Мария Хаген (Л. Глаз), Кабуфке — Герхард Бинерт (М. Розин), Труда, его жена — Карола Браунбок (А. Николаева), Мюллер — Герд Э'Шефер (В. Дуклер).

●

«Происшествие в поезде», 8 ч.

Производство «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Владимир Кернер, Душан Клейн, Мирослав Собота; режиссеры: Душан Клейн, Мирослав Собота; оператор Вацлав Гануш; художник Карел Шквор; композитор Сватоплук Гавелка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Мария Влачилова — Иржина Шейбалова (В. Беляева), Парла, ее дочь — Карла Хадимова (Р. Макагонова), врач — Мирослав Махачек (Ю. Чекулаев), Лида — Мария Вашова (Г. Фролова).

●

«Старт», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария, режиссер и художник-постановщик Франтишек Выстрчил; оператор Иван Масник; композитор Владимир Гала; мультипликаторы: Стрнад, Лингартова, Килианова, Трмал.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания Г. Калитиевский.

●

«Пять миллионов свидетелей», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Вацлов Ныплт, Эва Садкова; режиссер Эва Садкова; оператор Вацлав Гануш; композиторы: Иржи Маласек, Иржи Бажант; художник Карел Лиер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Суда — Радован Лукавский (дублирует Ф. Яворский), Коваль — Ян Тржиска (В. Прокофьев), Тарантик— Мирослав Махачек (А. Кузнецов), Ворличек — Людек Мунзар (Ю. Саранцев), Яна Главова — Яна Бржежкова (С. Холина), Ирена Фалтысова — Ирена Качиркова (А. Маркова), Балабан— Рудольф Грушинский (В. Балашов), Чиж — Вит Ольмер (В. Гусев), Айм — Иржи Холый (Г. Юдин), Гланц — Отомар Корбелярж (К. Тыртов), Панграц — Карел Шебеста (Ю. Чекулаев).

●

«Добрый дракон», 7 ч.

Производство Ханойской киностудии, ДРВ.

Авторы сценария и режиссеры: Тран Ву, Хи Тхань; операторы: Нгуен Гуан, Нгуен Данг Бай; композитор Хоанг Дам; художники: Ле Тхань Дык, Мань Хьеп Тхань Хиэн.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Сквор цов; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Нга — Минь Нгуен (дублирует Г. Теплинская), Ком — Тра Жанг (Л. Колпакова), секретарь Тай — Тран Нюк Хань (Л. Жуков), Хап, председатель кооператива — Мань Тху (А. Демьяненко). отец Нга — Ты Быу (Н. Гаврилов), мать Нга — Ни Нунг (Е. Лосакевич).

●

«Партизанские кукушки», 10 ч.

Производство киностудии «8 февраля» КНДР.

Авторы сценария: Ли Мен Вон, Ли Тхэ Хва; режиссеры: Рим Син Мук, Рян Дин; операторы: Цо Зон Сик, Цой Ен Гук; художники: Цой Дин Хва, Цой Дов Гу; композитор Пак Мин Хек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Чор Рён — Ким Ун Гир (дублирует О. Великанова), Ок Дю — Юн Ден Хи (О. Громова), политрук — Квак Мен Се (В. Прокофьев), Ли Дюн — Рян Дин (К. Тыртов), старик Пак— Ким Дон Гю (А. Кубацкий), вожатая — Ким Гым Дю (Т. Баташева), Кусима— Ким Бен Хван (В. Ковальков), Бен Чан Хо — Ли Дя Хын (Н. Граббе).

●

«Герой поневоле», 8 ч.

Производство «Босна-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Радивое-Лола Джукич; оператор Ми-

лорад Маркович; художник Драголюб Лазаревич; музыка Мирко Шоуц.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют: Мия Алексич, Вера Илич-Джукич, Миодраг Петрович-Чкаля, Джордже Милакевич, Люба Тадич, Михайло Викторович, Бранка Митич, Ольга Иванович, Йовиша Войнович, Бранко Джорджевич.

Роли дублируют: В. Караваева, З. Чекулаева, А. Тарасов, Е. Весник, Ю. Саранцев, К. Карельских, А. Карапетян, С. Цейц, Я. Беленький, Н. Граббе, Г. Георгиу, И. Рыжов, Я. Янакиев, В. Чаева и другие.

●

«Бездна раздора» (по рассказу Ф. С. Финжгара «Дядьки»), 8 ч.

Производство «Вибафильм», Югославия.

Авторы сценария: Херберт Грун, Франце Космач, Мариан Брезовар; режиссер Франце Космач; оператор Франце Церар; художник Эли Ликар; композитор Урош Крек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Н. Шепотинник; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Подлогар, отец — Иоже Зупан (дублирует В. Емельянов), Гашпар, старший сын — Берт Сотлар (А. Кузнецов), Михор, средний сын— Руди Космач (Ю. Чекулаев), Болте, младший сын — Кристиан Муцк (А. Сафонов), Люция— Аленка Випотник (Н. Фатеева).

●

«Служебное положение», 9 ч.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Фадил Хаджич; оператор Томислав Пинтер; художник Душко Йеричевич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа И. Волкова.

Роли исполняют и дублируют: Бошняк — Урош Кравляча (дублирует Е. Копелян), Радман — Войа Мирич (А. Демьяненко), Мария — Оливера Маркович (Л. Гурова), Зора — Милена Дравич (Э. Александрова), Драгец — Божидар Бобан (А. Липов), Йович — Лойзе Потокар (Н. Гаврилов).

●

«Папоротник и огонь» (по мотивам одноименного сборника новелл Антония Исаковича), 8 ч.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Александр Петрович, Антоний Исакович; режиссер Александр Петрович; оператор Томислав Пинтер; художники: Владислав Лашич, Никола Раич.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа С. Цыбульник; звукооператор дубляжа З. Капистинская.

В ролях: Бата Живойинович, Али Ранер, Гизела Вукович, Воислав Мирич, Слободан Петрович.

Роли дублируют: Б. Савченко, Ю. Дубровин, Л. Татьянчук, В. Волков, В. Янпавлис.

●

«Суррогат», 1 ч., цветной.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Автор сценария Рудольф Сремец; режиссер-постановщик Душан Вукотич; оператор комбинированных съемок Златко Сачер; мультипликаторы: Душан Вукотич, Лео Фабиани, Рудольф Мудровчич; звукооператор Младен Пребел.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Л. Герасимова; звукооператор дубляжа М. Гофштейн.

●

«Груша», 1 ч.

Производство «Вибафильм». Югославия.

Автор сценария и режиссер Йоже Бевц; оператор Миле де Глериа; композитор Борит Лесек.

Фильм дублирован на студии «Леннаучфильм». Режиссер дубляжа Г. Циммерман; звукооператор дубляжа Г. Гудков.

●

«Метаморфоза», 1 ч., цветной.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Автор сценария Федор Видас; режиссеры: Александр Маркс, Владимир Ютриша; оператор комбинированных съемок Златко Сачер; композитор Давор Кайдош; мультипликатор Владимир Ютриша.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Г. Минайченкова; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

«Игра», 1 ч., цветной.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер-постановщик Душан Вукотич; оператор Михаил Островидов; художник Звонимир Лончирич; композитор Томислав Симович; звукооператор Матиа Барбарич.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Г. Минайченкова; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

«Сосед», 1 ч.

Производство «Вибафильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Йоже Бевц; оператор Миле де Глериа; музыка Франце Мамперет.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Л. Герасимова; звукооператор дубляжа М. Гофштейн.

●

«Пикколо», 1 ч., цветной.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер-постановщик Душан Вукотич; художник Злонимир Лончирич; композитор Бранимир Сакач; звукооператор Младен Пребел; мультипликаторы: Владимир Хрс, Станко Гарбер, Рудольф Мудровчич.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Г. Минайченкова; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

«Жизель» (фильм-балет по либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа), 10 ч.

Производство Кубинского института искусства и кинематографии.

Музыка А. Адана; звукооператор Веса; хореография Алисии Алонсо; постановка Ж. Коралли, Ж. Перро; художник Эфрен дель Кастильо; режиссер спектакля Серхио Маури; режиссер фильма Энрике Пинеда Барнет; оператор Тучо; продюсер Рауль Каноса.

В ролях: Жизель — Алисия Алонсо, Альбрехт, герцог Силезский—А. Плисецкий, Илларион, лесничий — Фернандо Алонсо, Берта, мать Жизели — Ана Марини, Вильфред, друг Альбрехта — Хосе Парес, Батильда, невеста Альбрехта — Лойпа Араухо, принц Курлянский, отец Батильды — Ваня Мишвек, Мирта, царица виллис — Мирта Пла, Вильма и Майна, две виллисы — Маргарита де Саа, Жозефина Мендес.

●

«Хижина дяди Тома» (по роману Гарриет Бичер-Стоу), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Совместное производство «Мелодия-фильм», (ФРГ — Италия) и «Авала-фильм» (Югославия).

Автор сценария Фред Денгер; режиссер Геза Радвани; оператор Хайнц Хёльшер; художник Вилли Шатц; композитор Петер Томас.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Роли исполняют и дублируют: Легри — Герберт Лом (дублирует В. Дружников), Сен-Клер — О. В. Фишер (А. Карапетян), его жена — Элеонора Росси-Драго (М. Стриженова), Том — Джон Китцмиллер (В. Емельянов), Ева — Гертруда Митермайр (Оля Кузнеченкова), Гарриет — Милен Демонжо (А. Кончакова), Кеси — Олив Мурфилд (М. Виноградова), мистер Шелби — Чарли Фоусет (С. Курилов), Джордж Шелби — Томас Фрич (И. Ясулович), Харрис — Гарольд Брадли (О. Мокшанцев).

●

«По Голландии», 9 ч.

Производство киностудии Берта Хаанстра, Голландия.

Фильм поставлен Бертом Хаанстра в сотрудничестве с Антоном Коолхасом и Симоном Кармичельтом; оператор Антон ван Мунстер; композитор Отто Кеттинг.

Фильм дублирован на Ленинградской студии научно-популярных фильмов. Режиссер дубляжа Б. Волкович; звукооператор дубляжа Р. Левитина.

●

«Шербурские зонтики», 10 ч., цветной.

Совместное производство «Паркфильм» — «Мадленфильм» (Франция), «Бета-фильм» (ФРГ).

Автор сценария и режиссер Жак Деми; оператор Жан Рабье; художник Бернар Эвейн; композитор Мишель Легран.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитневский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют: Женевьева — Катрин Денёв, Ги — Нино Кастельнуово, мадам Эмери — Анн Вернон, Ролан Кассар — Марк Мишель, Мадлен — Элен Фарнер, Элиза — Мирей Перри.

Текст читает Н. Александрович.

●

«Соблазненная и покинутая» («Честь семьи Аскалоне»), 10 ч.

Производство «Люкс», «Ультра», Видес» (Италия), «Люкс-КСФ» (Франция).

Авторы сценария: Адже, Пьетро Джерми, Лючано Винченцони, Фурио Скарпелли; режиссер Пьетро Джерми; оператор Айяче Паролини; художник Карло Эджиди; композитор Карло Рустикелли.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Винченцо Аскалоне — Саро Урци (дублирует Е. Весник), Франческа, его жена — Лина Ла Галла (В. Караваева), Аньезе, их дочь — Стефания Сандрелли (И. Выходцева), Антонио, их сын — Ландо Будзанка (Ан. Кузнецов), Орландо Калифано — Рокко-Д'Ассунта (Л. Кубацкий), Амалия, его жена — Лола Браччини (К. Ковьмина), Пеппино, их сын — Альдо Пульизи (Н. Александрович), барон Рицьера — Леополдо Триесте (С. Цейц), адвокат Аскалоне — Умберто Спадаро (Ч. Сушкевич).

●

«Гордые сыны Тараумары», 9 ч.

Производство «Матоук», Мексика.

Автор сценария и режиссер Луис Алкориса; оператор Росалио Салано; композитор Рауль Лавист; продюсер Антонио Матоук.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Раудь — Игнасио Лопес Тарсо (дублирует А. Кузнецов), Корачи — Хайме Фернандес (В. Прокофьев), Белем — Аурора Клавель (Е. Тэн), Томас — Эрик Дель Кастильо (А. Карапетян), Середонио — Панчо Кордова (А. Кубацкий), Педро — Карлос Нието (А. Сафонов).

●

«Любовь под вязами» (по пьесе Юджина О'Нила), 11 ч.

Производство «Парамаунт», США.

Автор сценария Ирвин Шоу; режиссер Делберт Манн; оператор Дэниел Л. Фэпп; художники: Хэл Перейра, Джозеф Макмиллан Джонсон; композитор Элмер Бернстайн; продюсер Дон Хартмен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Анна — София Лорен (дублирует И. Выходцева), Ибен — Энтони Перкинс (А. Кузнецов), Эфраим — Бэл Айвз (Л. Свердлин).

●

«Бебер-путешественник» (по роману Франсуа Буайе), 9 ч.

Производство «Де ла Гевиль», Франция.

Автор сценария Франсуа Буайе; режиссер Ив Робер; оператор Андре Бак; художник Робер Клавель; композитор Филипп Жерар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Бебер — Жибюс (дублирует Миша Кисляров), Тьсно — Жак Ижелен (В. Алексеенко), мать Бебера — Бланшет Брюнуа (О. Маркина), отец Бебера — Жан Ришар (А. Задачин), Пармелен — Пьер Монди (Е. Весник), Бертуэн, инспектор — Мишель Серро (Б. Иванов).

●

«Ордена для вундеркиндов», 8 ч.

Производство акционерного общества «Бавария Ателье», ФРГ.

Автор сценария Райнер Эрлер по идее В. П. Цибазо; режиссер Райнер Эрлер; оператор Вернер Курц; художники: Рольф Цехетбауер, Герберт Штрабель; композитор Ойген Томас.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Циглер — Карл Хайнц Шрот (дублирует В. Кенигсон), графиня — Эдит Геердеген, (В. Караваева), Хиггес — Ганс Дидрих (Е. Весник), Зенфтенауер — Роберт Мейн (М. Погоржельский), Долорес — Герта Конрад (М. Корабельникова), Розвита Кдошке — Сабине Эггерт (В. Чаева), Вегеле — Макс Штрекер (К. Николаев), Тишлингер — Ганс Фриту (И. Рыжов), Гротцингер — Отто Штерн (Я. Беленький), начальник тюрьмы — Германн Леншау (А. Задачин), доктор Хонольд — Ганс Эпскамп (К. Михайлов), владелец типографии — Гарри Гертцш (В. Файнлейб).

●

«Пятеро под землей», (по повести Рюдзо Кикудзима), 9 ч.

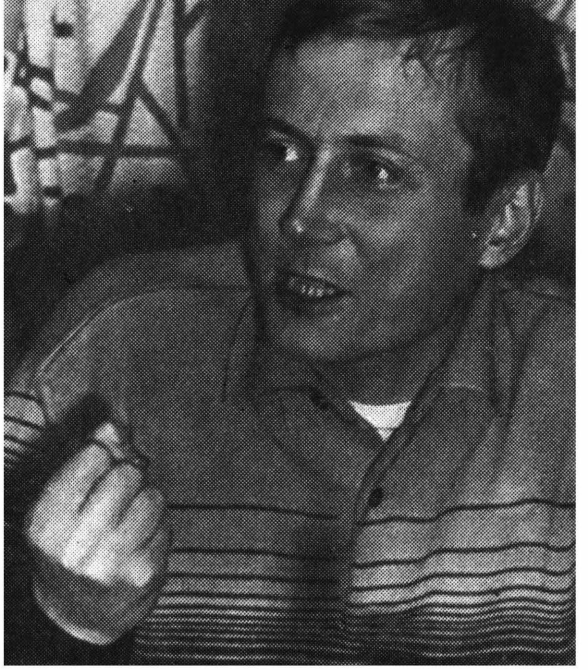
Производство «Тоэй», Япония.

Авторы сценария: Синобу Хасимото, Тому Учида; режиссер Тому Учида; оператор Сидзука Фудзии; композитор Таичиро Косуги.

Фильм субтитрирован на республиканском фильмокомбинате Государственного комитета Совета Министров РСФСР по кинематографии.

В ролях: Такаси Сумура, Эйдзиро Тоно, Масако Накамура, Синдзиро Эбара, Акико Кадзами, Еси Като, Хисако Такибана, Чоко Ийда, Эйдзи Окада и др.

Сценарий



Евгений ЕВТУШЕНКО

Деревнина дочка

ИСКУССТВО
КИНО
1966

Льет дождь—тяжелый, сумрачный, беспросветный. Струи глухо барабанят по каскам солдат, находящихся в траншее, наполовину залитой водой. Из-под касок, облепленных каплями, выглядывают небритые, измученные лица. Страшная, всеподчиняющая усталость на этих лицах. Многие стоя спят, привалившись к глинистому брустверу.

Один из солдат подставляет огрызок химического карандаша под струи и пишет на спине товарища, прикрывая ладонью от дождя четвертушку бумаги. Буквы крупные, печатные: «...а ежели не возвернусь, не горюй и замуж выходи, потому ребеночку нашему отец будет нужен...»

— Всю спину ты мне измозолил,— не открывая глаз, ворчит товарищ.— К чему бумагу изводишь? Немцы тебе, что ли, почтальонами будут?

— Да, может, наши найдут при теле и отправют,—просто говорит солдат. Солдат как бы извиняется: — Жену расслобонить надо на случай... В положении она, а одной без мужика тяжко дите растить...

— Детей родить — несчастных плодить,— угрюмо отвечает товарищ.— Если б знали дети, куда лезут, назад бы спрятались!

— Рус, сдавайся! Рус, сдавайся! Ви окружен! Ви окружен! — доносится откуда-то из громкоговорителя.

Солдаты почти не обращают на это внимания, настолько они исполнены безразличия к происходящему.

— Ты, Пименов, пессимизма не разводи...— для порядка делает замечание сержант.

— Я по-иностранному не понимаю... Да и по-русски уже скоро понимать не буду... Мертвые, они ни по-какому не понимают...— так же равнодушно отвечает Пименов.

— ...Вам будет обеспечен работ в Германии. Рус, сдавайся! Выход нет,— продолжает громкоговоритель.

Пожилой майор с забинтованным лбом, записывая в дневнике, бормочет: «Мы переправлялись ночью. Прожектора нащупали нас. Начался обстрел. Многие теряли рассудок. Они хохотали и стреляли. Стреляли и хохотали. Мы били их прикладами, чтобы они пришли в себя. Некоторых пришлось пристрелить. Мы думали, что пробились, и снова наткнулись на немцев. У людей больше нет сил. Нет сил и у меня. Прости, Родина.. » Майор прячет дневник в планшет. Рука майора медленно расстегивает кобуру и тянется к виску с пистолетом.

Кто-то вырывает у майора пистолет.

— Товарищ майор, как вам не стыдно...— шепчет чей-то голос.

Майор, словно очнувшись, озирается мутными, бездумными глазами и видит

По мотивам поэмы «Братская ГЭС».

перед собой юнца-лейтенанта. Лейтенант загораживает майора, чтобы его не видели солдаты.

— Товарищ майор, вы же сами учили...— срывающимся от волнения голосом шепчет лейтенант.

— Я-то учил... А кто меня научит? — горько выдавливает майор.

Лейтенант, отчаянно встряхнув головой, вскакивает на бруствер и, размахивая пистолетом майора, кричит:

— За Родину! Вперед! Ура!

— Ура!— вяло кричат солдаты.

Но никто не встает. Земля словно вцепилась в них.

— Ну, что же вы?!— чуть не плачет лейтенант.

И бросается вперед один, маленький, беззащитный, увязая разбитыми сапогами в грязи.

С той стороны раздается треск автоматной очереди.

Лейтенант поворачивается к траншее с призывом и укором в уже остановившихся глазах и медленно, неловко падает.

Майор закрывает руками лицо.

Молчат солдаты с чувством вины и беспомощности.

— Рус, сдавайся! Рус, сдавайся! — монотонно повторяет громкоговоритель.

И вдруг откуда-то сзади раздается:

— Баю-баюшки, баю...

По грязи, оскальзываясь и спотыкаясь, неверно и в то же время целеустремленно ступают босые ноги.

Среди затуманенных ливнем обгорелых труб, подбитых танков и мертвых тел идет женщина. Мокрые волосы спутаны, платье изодрано. Глаза полубезумны. На руках девочка. Девочка как будто спит, только по застывшей струйке у губ можно понять, что она мертва.

— Баю-баюшки, баю...— напевает женщина, идя сквозь хлещущие струи.

Солдатские руки принимают женщину и помогают опуститься в траншею.

— Убили дите...— глухо говорит Пименов.

Солдат с письмом, уже сложенным в треугольник, смотрит на девочку расширившимися, потрясенными глазами.

— Не, не вбили мою найкрайщую, не вбили! — ласково качает головой женщина.— Спит Марысенька, спит и ничого не чуе. Тильки спит!

Женщина карабкается на бруствер, ее не пускают.

— Пустите, люди добрые,— таким же мягким, певучим голосом продолжает женщина. — Мы с Марысенькой идемо квятки блакитни шукати. Кохае дуже Марысенька квятки блакитны...

И разжимаются руки солдат, только что не пускавшие женщину.

Женщина поднимается на бруствер.

Раздаются автоматные очереди. Пули вздымают фонтанчики грязи у босых ног, но женщина продолжает идти, ничего не замечая.

— Баю-баюшки, баю...

Лица бойцов, только что расслабленные и отупевшие, начинают приобретать черты.

Поднимается майор.

Поднимается Пименов.

Поднимается сержант.

Солдат, писавший письмо, кладет белый треугольник под каску и тоже поднимается.

Майор оглядывается и видит, что случилось казавшееся невозможным — поднялись все.

Это как будто новые люди — сильные, грозные, готовые не просто умереть, но и победить.

— Ура! — яростно кричит майор, кидаясь вперед.

— Баю-баюшки, баю...— поет женщина.

Солдаты обтекают ее с двух сторон.

Женщина уже беззвучно шевелит губами, настолько заглушена ее страшная колыбельная нарастающим и нарастающим «ура!», родившимся из этой колыбельной.

Словно споткнувшись, падает солдат, писавший письмо.

— В положении она...— как будто напоминает он себе непослушными губами и пытается встать, но жизнь уже уходит из него. — Пименов, письмо отправь. Жене... Расслобонить чтобы...

Пименов опускается на одно колено перед уже мертвым товарищем, снимает с него каску, чтобы вынуть письмо. Но вдруг рука Пименова вздрагивает и пальцы разжимаются. Струи дождя наполняют каску. В ней покачивается белый треугольник письма с постепенно расплывающимся адресом: «Иркутская область. Деревня Великая Грязь».

— Баю-баюшки, баю...— звучит где-то голос уже невидимой женщины.

И снова — громовое и сокрушающее «ура! ура!».

Заливистый, торжествующий крик новорожденного существа.

Выцветший лозунг «Все для фронта!» колышется на двух молоденьких березках, возвышающихся над полем.

На поле работают женщины в накомарниках. Руки женщин ухватисто связывают снопы. Вместе с женщинами так же ухватисто скручивает жгуты и ставит снопы председатель колхоза, лет пятидесяти, в буденовке, подпрыгивая на грубой деревянной ноге. В лацкан его пиджака ввинчен орден Ленина.

Заливистый крик, переходящий в плач, становится все громче.

Женщины замирают.

Женщины разгибают спины.

Женщины поднимают накомарники.

Одно за другим из-под накомарников показываются их лица — молодые и уже иссеченные морщинами.

— Нюшка рожает! — кричит одна из женщин. И все женщины прямо с серпами бросаются на все усиливающийся плач новорожденного ребенка. Следом за ними, неловко подпрыгивая, спешит председатель.

По грязной проселочной дороге, вьющейся среди темных сибирских елей, на замурзанном велосипеде едет седобородый старик с почтовой сумкой. Лицо старика величественно и молчаливо. Ни один мускул лица не шевелится, только угрюмо нажимают на педали ноги в залатанных галифе и галошах, прихваченных бечевкой.

На придорожном столбике надпись: «Великая Грязь».

Старик въезжает в село.

Село кажется вымершим. Но только кажется. Над заплотами вырастают одно за другим детские лица с выражением любопытства. В окнах появляются старческие — с выражением тревожного ожидания. Суеверно крестятся чьи-то морщинистые руки.

Старик останавливает велосипед у покосившейся избы с зацвелой крышей.

Старик вытирает галоши о железную скобку, вделанную в крыльцо, и собирается подняться. Но дверь распахивается сама.

На пороге стоит высокая старуха, сложив на груди руки.

— Смерть привез, Прокофьич? — с каким-то страшным спокойствием спрашивает она, глядя куда-то поверх старика.

— Весточку, весточку привез от сынка, Ниловна. Живой он...— торопливо говорит старик, протягивая письмо.

Старуха с таким же спокойствием принимает письмо и с таким же спокойствием поясно кланяется.

— Что не радуешься, Ниловна?

— Сумка у тебя больно глубокая, Прокофьич.

Старик пятится и снова садится на велосипед, провожаемый тяжелым взглядом неподвижно стоящей в дверях старухи.

Кричит и кричит, не переставая, новорожденное существо.

На недовязанном, рассыпавшемся снопе ржи запрокинуто лицо роженицы — счастливо-изможденное, покрытое капельками пота. Около роженицы на коленях стоят женщины с серпами, как будто молятся за нее.

— Серпом, серпом пуповину перережь, Анисьюшка,— шепчет роженица.— Серп не заразит.

— Девка...— говорит одна из женщин.— Все больше девки пошли. Не к войне, однако.

— А войне все одно конца краю не видать... — вздыхает вторая.

— Война — не Россия, войне конец будет,— сурово отвечает третья.

— Травой, травой пуповину перевяжи, Анисьюшка,— шепчет роженица.— Роса кровь остановит...

На одном из снопов, отвернувшись, сидит председатель и курит. Председатель замечает едущего по тропинке старика. Председатель делает ему знак остановиться.

Старик слезает с велосипеда и, мотнув головой в сторону женщин, спрашивает у председателя глазами.

— Всяк свое дело делает, Прокофьич: война — горе, природа — радость,— отвечает председатель и с затаенной улыбкой спрашивает: — А ты нам, часом, не радость привез?

— Сумка у меня глубокая,— невесело усмехается Прокофьич, видно, вспомнив слова той старухи.

Прокофьич достает из сумки конверт с военным штампом. Председатель вздрагивает, видя фамилию адресата, и невольно бросает взгляд на роженицу, окруженную женщинами.

— Может, не похоронка? — неуверенно спрашивает председатель, медля надорвать конверт.

Прокофьич качает головой.

— У похоронки запах особый. Сквозь конверт проходит.

А новорожденное существо тычется ножонками, перебирает ручонками и продолжает заливаться благим матом.

Роженице плохо. Она мечется по траве, протягивая руки к ребенку, и, только нащупывая его, успокаивается.

— Чо с тобой, Нюшенька, чо? — склоняются над роженицей женские лица.

— Отхожу я...— обессиленно бормочет роженица.— Вся я, видно, в дите вошла и для себя не осталась.

Одна из женщин кладет серп плашмя на голову роженицы.

— Опрохладит сейчас, опрохладит...

— Ишо чо выдумала, Нюшка, помирать-то! — сквозь слезы сердито кричит другая женщина.— Чо мужу-то, когда с фронта возвернется, с тобой мертвой на полатях делать?!

Роженица привстает и с затуманенными глазами говорит уже откуда-то неотсюда:

— А ему так и закажите, бабоньки, коли возвернется — пусть жену себе берет скорей, потому ребеночку нашему мать надобна...

Незаметно приблизившийся председатель смотрит то на роженицу, то на похоронное извещение в своих тяжелых, оплетенных жилами руках.

Роженица судорожно прижимает к себе кричащего, отбивающегося ребенка и затихает.

Женщины застывают на коленях вокруг нее.

Председатель и Прокофьич снимают шапки.

Одна из женщин осторожно высвобождает ребенка из рук мертвой матери.

Другая молча берет и прижимает его к груди.

— Дай мне,— говорит она.— Молока у меня на двоих хватит.

— Померла Нюшка,— говорит одна из женщин, закрывая застывшие глаза роженицы.

— Живая Нюшка,— говорит та, что кормит ребенка, поглаживая рукой безволосую головку.

Женщины смотрят на похоронное извещение в руках председателя.

Председатель медленно читает:

— «Сообщаем вам, дорогая Анна Ильинична, что муж ваш пал смертью храбрых. Вечная память о нем будет жить в наших сердцах».

— Без матери и отца осталась,— вздыхает одна из женщин.

— И ни бабки, ни деда по отцу — померли. А по матери — как кулаков зааре-стовали...— говорит другая.— А какие они кулаки были — две клячи да жизнь в плаче...

— Одна, значит,— грустно заключает Прокофьич.

— Ишо чо говоришь! Чай мы люди,— грубовато говорит ему женщина, кормящая ребенка.

— Всем миром поднимем...— говорит другая.

Председатель оглядывает женщин:

— Так чо, народ, воспитаем девчонку?

— Воспитаем,— спокойно говорит одна.

— Как свою,— говорит вторая.

— От каждого по крошке — ломоть соберется,— добавляет третья.

— Деревниной дочкой будет.

К лежащему телу подъезжает телега со снопами. Женщины поднимают мертвую роженицу и укладывают ее поверх снопов. Одна из женщин снимает лозунг «Все для фронта!», бережно запеленывает в него новорожденную. Кормящая женщина садится с новорожденной в телегу. Садится и председатель.

Телега трогается, и деревянный обрубок председателя печально подрагивает над лужами проселка. Рядом с телегой, ведя велосипед за руль, идет Прокофьич.

Женщины, оставшиеся на поле, некоторое время неподвижно смотрят вслед телеге, потом расходятся по своим местам и так же продолжают вязать снопы.

Телегу потряхивает.

Над ней плывут ветви елей, облака и синеющее в редких просветах небо.

Председатель гладит новорожденную.

— Ничего, Нюшка, держись. Еще не так тебя в жизни трясти будет. Но народ тебя с телеги не уронит. Народ, он снаружи грубый, а внутри добрый. Держись, Нюшка. Теперь ты у нас деревнина дочка...

Одинокий, надраенный до зеркального блеска сапог стоит на полу.

На лавке сидит председатель. В его руках — отстегнутая деревяшка. Председатель состругивает грязную поверхность деревяшки рубанком.

Председатель оглядывает деревяшку:

— Ну, вот и подновилась...

Председатель натягивает сапог, пристегивает деревяшку.

Подпрыгивая, подходит к туманному, потрескавшемуся зеркалу. Одергивает пиджак, осторожно протирает тыльной стороной ладони орден Ленина, приглаживает седые вихры.

— А ты еще ничо, паря...

Председатель роняет взгляд на фотографию молоденького парнишки в буденовке, из-под которой выбивается залихватский чуб, и разлохмачивает только что приглаженные вихры.

— Не тот чуб, а, однако, топорщится...

Председатель берет буденовку с выцветшей звездой, проводит по ней ладонью.

— Дядь Трофим, не забыл? — раздается детский голос.

На пороге стоит крошечная курносая девочка с огромным новеньким портфелем. Из-под платка смотрят сияющие смышленые глаза.

— Как это забыл, Нюшка?— подпрыгивает к ней председатель.— Сегодня же первое сентября!

Председатель подхватывает Нюшку на руки и поднимает ее к потолку.

— Что это ты такая стала тяжелая? Ага, от портфеля!

— Хрустит,— говорит Нюшка, сжимая портфель и блаженно прислушиваясь.

— Кто это тебе его подарил — такой министерский? — с притворным удивлением спрашивает председатель.

— Опусти! — барахтается в его руках Нюшка.

Наконец председатель опускает ее.

Нюшка благоговейно ставит портфель на стол, вооружается метлой и подметает пол. Рядом с метлой она кажется совсем маленькой.

Пока Нюшка подгребает мусор в совок, председатель нагибается, достает бутылку из-под шкафа и быстро отхлебывает несколько раз.

Нюшка оборачивается и успевает заметить это.

Она ничего не говорит, но расстегивает портфель, вынимает оттуда сверток, разворачивает и протягивает председателю вареную картофелину в мундире.

— Поешь, дядь Трофим.

— У меня чо — глаза голодные?

— У тебя завсегда глаза голодные, дядь Трофим.

— Это они у меня от веселья блестят, Нюшка,— криво усмехается председатель, уже начиная хмелеть.

Нюшка очищает картофелину.

— Давай пополам? — предлагает Нюшка.

— Давай,— соглашается председатель.

Они молча съедают картофелину.

Нюшка аккуратненько собирает очистки и выбрасывает в печь.

Председатель снова быстро отхлебывает из бутылки и прячет ее.

Нюшка успевает это заметить, но опять не подает виду.

— Пошли, чо ли? — взяв портфель, говорит Нюшка.

Председатель надевает буденовку, идет к двери.

— Обожди,— вдруг спохватывается он.

Председатель бросается к груде книг, стоящих на полочке, и судорожно роется там. Наконец находит какую-то пластинку.

Председатель, дергая ручкой, заводит старенький патефон и ставит пластинку.

— Сегодня у нас день особый. Нюшка,— говорит председатель.— Мы с тобой в школу, как в бой, пойдем под музыку.

— «О, Ри-Рио-Рита»,— начинает хрипеть патефон.

— Вот леший...— сбрасывает мембрану председатель. Он ищет другую пластинку. Находит. Ставит.

— Смело мы в бой пойдем
За власть Советов...—

торжественно и грозно раздается из патефона.

Глаза председателя, уже чуть затуманенные, светлеют. Председатель вытягивается перед патефоном, как будто вслушиваясь в дальние раскаты голосов, доносящиеся из молодости.

— И как один умрем
В борьбе за это.

Нюшка испуганно смотрит на председателя.

Председатель берет поющий патефон в руки.

— Пошли!

Нюшка цепляется за председателев пиджак ручонкой, и председатель и Нюшка выходят на улицу.

Из всех изб выходят матери, ведя за руки принаряженных, причесанных детей, со школьными сумками, сшитыми из лоскутков. Только у одной Нюшки настоящий портфель.

Дети тихие, чинные.

Отцов не видно.

С крылец провожают взглядами шествие детей старики и худые высокие сибирские старухи.

Председатель держит патефон на вытянутых руках перед собою, а оттуда гремит:

— Смело мы в бой пойдем
За власть Советов...

Деревянный обрубок то и дело попадает в лужи, но председатель этого не замечает.

Лицо председателя вдохновенно и отдаленно.

И дети начинают шагать в ногу с песней — неумело, но восторженно. Старается идти в ногу с песней и Нюшка, хотя портфель оттягивает ей руку. Никому из детей даже в голову не приходит, что председатель с его буденовкой и патефоном в чьих-то глазах может выглядеть смешным.

Во всяком случае, здесь таких глаз нет.

— Выпимши он малость.— шепчет одна мать другой.

— Злыдень — и стрезва злыдень, а добрый — и выпимши добрый,— спокойно отвечает другая мать. И вздыхает: — Да и не с радости — кормить-те нас ему нечем — все в район забрали...

— Погляди, как наша-то вышагивает,— говорит на крыльце одна старуха другой, показывая глазами на Нюшку.

— Наша-то как портфелем помахивает! — говорит на другом крыльце другая старуха, тоже про Нюшку.

И Нюшка, как будто чувствуя, что все смотрят на нее, еще более гордо вышагивает, еще более гордо размахивает портфелем.

На крыльце школы стоит по-городскому одетая — в жакете, в прозрачных чулках и легоньких сандалетках — молодая девушка. На груди ее комсомольский значок.

Стараясь выглядеть как можно строже и официальнее, девушка явно волнуется и нервно мнет в наманикюренных пальцах платочек.

Увидев приближающуюся к ней не совсем обычную процессию во главе с патефоном, девушка совершенно теряется.

— Новенькая,— говорит одна из матерей.— Из самого Иркутска прислали.

— Такая прозрачненькая вся,— жалостливо говорит другая.

— И чем ее кормить-то будем? — вздыхает третья.

Процессия останавливается у школьного крыльца.

Председатель ставит патефон на землю, выключает и поправляет буденовку.

Женщины поясно кланяются учительнице и выдвигают вперед сразу смутившихся и оробевших детей.

— Иди, отдай цветы,— толкает мать застывшего на месте веснушчатого пузана с охапкой багульника в руках.

Пузан вдруг начинает реветь.

Учительница комкает платок, испуганно глядя то на ревущего пузана, то на патефон. Наконец она собирается с духом, отводит за спину руки, комкающие платок, и выпаливает:

— Здравствуйте, дети! Поздравляю вас с началом учебного года!

Дети молчат.

Матери что-то отчаянно шепчут им, но напрасно.

— Меня зовут Зинаида Александровна,— мужественно продолжает девушка. Самообладание грозит покинуть ее. Особенно ее приводит в растерянность патефон, стоящий на земле у деревяшки председателя.

Учительница наконец решительно сходит вниз и с напряженной ласковостью касается Нюшкиной головы.

— А тебя как зовут, девочка?

Нюшка насупленно молчит, прижимаясь к председателю.

— Ну, неужели у тебя нет имени? — уже почти сходя с ума от провала, так же ласково спрашивает учительница, гладя Нюшку по голове.

— Может быть, твои папа или мама скажут, как тебя зовут? Чья ты, девочка?

— Наша она...— неловко говорит председатель.

— Наша она... Деревнина...— повторяет одна из женщин.

Учительница совсем не знает, что делать.

Нюшка несколько осмелевает и вдруг спрашивает у нее:

— Тетя, а чем это от вас пахнет?

— Это духи «Красная Москва»,— растерянно, но с достоинством отвечает учительница.

— Тетя, а что такое духи? — спрашивает Нюшка.

Учительница вот-вот расплачется и убежит, как девчонка. Тогда, выручая ее, председатель делает шаг вперед и поднимается на крыльцо.

Председатель почти отрезвел.

Председатель обводит тяжелым, но добрым взглядом нестройно стоящих детей, матерей, учительницу.

— От имени, так сказать, правления, так сказать, колхоза,— натужно начинает он. И вдруг его прорывает. Лицо председателя становится каким-то светящимся, летящим: — Товарищи дети! За кого самый раздушевный для народа человек — Владимир Ильич Ленин — жизнь свою положил? За вас. За кого ваши деды в гражданку гидру капитализма шашками рубали? За вас. За кого ваши отцы клали головы в эту войну проклятую? За вас. Какими же вы должны быть, товарищи дети, если такие люди за вас помирали?! Может, не все вы гениями по разным частям случитесь, да ничо, главное — людьми будьте. А чтобы людьми быть — учиться надо, как Ленин говорил...

Председатель переводит дух и вдруг совсем уже другим тоном — тихим, нетрибунным:

— И товарищ учительницу не забижайте.

Звенит звонок.

— Дети, на первый урок! — говорит учительница.

Веснушчатый пузан сам подходит к учительнице и сует ей багульник.

Дети идут за учительницей в школу.

Председатель наклоняется над патефоном и снова заводит его.

— «Смело мы в бой пойдем»,— гремит из патефона.

Нюшка оборачивается у самой двери и гордо показывает портфель стоящим внизу женщинам и председателю.

Заснеженные вершины таежных елей и лиственниц колышутся в небе под порывами налетающего ветра, роняя тяжелые хлопья с ветвей. Но если скользнуть взглядом

по стволам, то внизу — тишина. Снег уже подтаял, кое-где виднеется земля и побулькивают ручейки.

Совсем крошечной у подножия стволов кажется Нюшка с корзинкой в руке.

— Тихо ступай, Нюшенька, тихо... Тайга мягкую ногу любит,— говорит девочке Ниловна. Она нагибается, проворно разгребает снег и достает из-под него промерзшую бруснику.

— А медведи здесь есть? — спрашивает Нюшка, боязливо оглядываясь.

— Ты медведей не бойся, плохих людей бойся. А сейчас медведи по берлогам спят. Тайга — она добрая. Тайга — она кормилица наша. И чего только в ней летом нету — и ягода всякая, и черемша, и чеснок дикий. И зимой тайга про нас думает — бруснику да клюкву под снегом прячет да морозцем прослаживает. Пока тайга есть — не пропадем...

Где-то раздается резкий хруст снега.

— Медведь,— вздрагивает Нюшка и просыпает бруснику на снег.

Из-за стволов появляются четверо в ватниках. На плечах — обмотанные тряпками пилы. Вместе с этими людьми — молоденький солдат с винтовкой. Лицо у солдата несколько растерянное.

— Добрый день, бабушка,— говорит солдат Ниловне.

— День добрый,— отвечает Ниловна спокойно.

— Что-то мы заплутались, бабушка. Тропу потеряли,— смущенно говорит солдат.— Ты нас не выведешь?

— Тропа — она за человеком идет,— так же спокойно отвечает Ниловна.—Ладно, выведу...

Нюшка, прижимаясь к Ниловне, испуганно смотрит на людей с пилами.

Люди с пилами тоже смотрят на Нюшку. Их немолодые, заросшие щетиной лица светлеют.

— Что же ты ягоды-то просыпала? — говорит один из них.— Давай-ка мы тебе поможем.— Пришедшие кладут пилы на снег и собирают рассыпанные Нюшкой ягоды в ее корзинку.

Один из них протягивает корзинку Нюшке.

— Ну вот, теперь все в порядке.

Он тихо прикасается варежкой к Нюшкиному платку. Нюшка отдергивается, еще сильнее прижимаясь к Ниловне.

Человек как-то сразу мрачнеет, отступает от Нюшки и поднимает пилу со снега.

Солдат почему-то опускает на секунду глаза, потом встряхивается:

— Ну, пойдем, что ли...

И они идут: впереди Ниловна с Нюшкой, за ними — люди с пилами и позади всех — солдат.

Лицо человека, который хотел погладить Нюшку, погружено в себя. Видно, что он о чем-то думает, что-то вспоминает. Видно, что ему очень тяжело, этому человеку.

Но его валенки крепко и властно буравят снег, как будто он шагает по собственным мыслям, ломая их. Мерно покачивается пила на его плече.

Чья-то рука с тоненькой папироской-гвоздиком толкается в его плечо. Это рука солдата.

— Закури, что ли, Иван Васильевич.

— Спасибо,— принимает тот папиросу.

Затянувшись папироской, он передает ее второму, второй — третьему, третий — четвертому.

Тот человек, от которого отдернулась Нюшка, уловив взгляд девочки, улыбается.

— Ты уже не боишься?

Потом достает из ватника тряпицу, разворачивает ее и протягивает Нюшке пожелтелый кусок колотого сахару.

Нюшка отрицательно мотает головой.

Человек засовывает ей сахар в корзинку.

— Бери, бери, а то мы уже старые, и у нас зубы от сахара болят...

Они продолжают идти среди заснеженных стволов, гудящих где-то в невидимой вышине. И среди гудения Нюшка вдруг слышит что-то очень знакомое. Это без слов напевает в такт своим шагам один из идущих. Нюшка вслушивается и узнает ту самую мелодию, которую хрипел патефон председателя.

Уже не один из идущих напевает ее без слов, а они все, с какими-то внезапно отдаленными лицами.

И Нюшке кажется, что она слышит не только мелодию, но и хор, который звучал с той пластинки:

— Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И, как один, умрем
В борьбе за это.

Ниловна останавливает идущих и молча показывает рукой направо. Там, за редеющими уже деревьями, виднеются обнесенный колючей проволокой забор и сторожевые вышки.

— Спасибо, бабушка,— облегченно вздыхая, говорит солдат. Он как-то сразу приосанивается и делает командное движение головой направо.

— Спасибо,— говорят и остальные.

Тот, что хотел погладить Нюшку по голове, подходит к ней и смотрит на нее. Может быть, он снова хочет погладить ее, может быть, что-то сказать.

— Пошли, пошли,— говорит ему солдат.

И они уходят, похрустывая снегом.

Ниловна и Нюшка смотрят им вслед.

— Бабушка, ты говорила — плохих людей бойся. А они какие — плохие или хорошие? — спрашивает Нюшка.

— Люди они,— отвечает Ниловна.

Комната правления колхоза.

Перед председателем стоят несколько женщин, вопрошающие что-то глазами и в то же время сами стыдящиеся этого.

Председатель мечется перед ними от стены к стене, подпрыгивая на деревяшке.

— Ну откуда же я вам возьму хлеба, бабоньки, откуда? Все в район подчистую сдали — один семенной фонд остался. А семенной фонд вам дать — что сеять будем?

В это время тихо входит Нюшка с корзинкой и становится позади женщин.

— Не осилим весну, однако,— не осуждая председателя, а просто раздумывая вслух, говорит одна из женщин.

Председатель топорщится чубом, выпрямляется.

— Это как же, бабоньки? Гитлера осилили, а неурожай не осилим?

— Когда исть нечего, трудно осилить,— отвечает одна из женщин.

— На картошке и молоке продержимся. Не впервой,— говорит председатель.

— Не хватит картошки,— говорит женщина.— А коровы-то плохи — прямо каждую капельку из вымени вымучиваешь... Отдели хлеба хоть малость, председатель...

— Не могу! — грохает кулаком по столу председатель.

Тут же звонит телефон, висящий на стене.

Председатель подходит к телефону, резко берет трубку.

Бабы молчаливо смотрят на телефон. Смотрит и Нюшка.

— Сдали же мы все по плану, сдали! — кричит кому-то в трубку председатель. И вдруг вздрагивает: — Как так — план повысили?

Женщины молча переглядываются.

— Не могу сдать семенной фонд, не могу! — кричит председатель.

— А ты через не могу,— доносится голос из трубки, спокойный и властный.

Председатель резко вешает трубку. Председатель, пошатываясь, обводит взглядом баб и опускается на стул.

— Через не могу...— мучительно ухмыляется он. — Вот оно как...

Женщины неловко переминаются.

— Ничо, Петрович,— говорит одна из них.— Мы потерпим...

И женщины молча уходят.

В комнате правления остаются председатель и Нюшка. Нюшка все так же стоит у двери с корзинкой в руке, боясь подойти к застывшему на стуле председателю.

Председатель наконец замечает Нюшку.

— А, это ты,— через силу улыбается он.

— Дядь Трофим, а я тебе ягод принесла,— говорит Нюшка так, как будто ничего не слышала и не видела.

Нюшка ставит корзинку на стол.

Председатель перебирает бруснику, грустно улыбается:

— Хороший огород — тайга, да неполный... Есть черемша, да хлеба нет. Есть грибки, да сметаны нет. Есть брусничка, да сахару нет...

Председатель вдруг натыкается на тряпицу, разворачивает ее:

— Это откуда у тебя?

— Дяденьки дали. В лесу встренулись. А с ними еще солдат был.

Входит учительница. Теперь она выглядит совсем по-деревенски — обмотанная платком, в валенках. Она чем-то возбуждена.

— Садись, брусничкой весенней угощайся,— приглашает председатель.

— Нет-нет, я к вам по делу, Трофим Петрович!

— Ну, давай выкладывай...

Учительница взволнованно и в то же время несколько официально говорит, как всегда комкая в руках платочек:

— Трофим Петрович, что вы думаете о лозунгах, которые у нас висят по всему селу?

— О лозунгах?— удивляется председатель и усмехается.— Мне бы твои заботы... Ну а ты что думаешь?

Учительница серьезно объясняет:

— Понимаете, Трофим Петрович, мне кажется, что эти лозунги совсем ни к чему не призывают. Например: «Жить стало лучше, жить стало веселее». А над нашей школой висит лозунг — «Слава советским пионерам!». Они же еще дети, и это может отрицательно сказаться на их воспитании.

— Ну а что ты предлагаешь? — посмеивается председатель над серьезностью тона учительницы.

— Понимаете, Трофим Петрович, самая высшая мудрость— это народная мудрость. И если мы развесим взамен лозунгов русские поговорки, пословицы, то это может иметь гораздо больший воспитательный эффект. Например, над школой вместо «Слава советским пионерам!» я предлагаю более выразительное: «Кто не учится — после мучится». И так далее. По-моему, это гораздо больше поможет нашему поступательному движению к коммунизму, чем стандартные восклицания о самом коммунизме. Как вы считаете, Трофим Петрович?

Учительница нервно ждет ответа председателя.

В комнату неожиданно вбегает запыхавшаяся женщина.

— Свиньи воют, председатель, моченьки моей нету. Вот-вот друг друга пережрут. А кормить нечем...

Председатель вскакивает, надевает ватник, нахлобучивает буденовку и кидается к двери.

— Трофим Петрович, так как же? — спрашивает его учительница.

— Ладно, давай,— машет рукой председатель. Задержавшись на пороге, он усмехается: — Только не вешай пословицу «не красна изба углами, а красна пирогами»...— и выскакивает за порог, стуча деревяшкой.

Снова оглушительно дребезжит телефон.

Нюшка, сжавшись, смотрит на него.

Пронзительно свистит ветер за околицей деревни. В этом свисте слышен какой-то странный вой.

Вой исходит от свинарника, одиноко стоящего посреди снежного поля.

Подпрыгивая на деревяшке, к свинарнику идет председатель по лужам и еще не стаявшему снегу. За ним бежит женщина.

— Только не заходи, Петрович, а то разорвут тебя. Они с голодухи прямо тронулись,— задыхаясь, приговаривает женщина.

Свинарник, кажется, пошатывается, то ли от ветра, то ли от воя обезумевших свиней. Его стены трещат.

Председатель приникает к щели и видит, как, сломав внутренние перегородки, мечутся свиньи, налезая друг на друга и почти по-волчьи воя.

Председатель невольно пятится.

— Что делать-то, Петрович? — почти причитает баба.

Председатель опускает глаза. Потом поднимает их и видит, что окружен толпой пришедших за ним баб. Среди них и те, кто приходил в правление с просьбой о хлебе, и Ниловна.

Ниловна выдвигается вперед из толпы и говорит:

— Мы так порешили, председатель,— по избам разберем, выкормим.

— Самим же жрать нечего...— снова опускает глаза председатель.

— Ничо, Гитлера осилили — сам говорил... И это осилим,— говорит одна баба.

И вдруг председатель, кривясь от мучительного стыда, отворачивается и припадает головой к стене свинарника. Плечи его вздрагивают.

На плечо председателя ложится варежка Ниловны.

— Ну-ну, паря, ты чо? — и, обращаясь к женщинам, говорит: — А ну, бабы, развеселим председателя!

Ниловна силком поворачивает председателя лицом к бабам. Одна из них вдруг упирает руки в бока и озорно прохаживается перед председателем, постукивая валенками:

— Куры-дуры верещат—
потерялся кочет.
Мои губы аж трещат—
целоваться хочут!

— Ну, чо вы меня, старого черта, бередите? — пытается улыбнуться председатель.— У меня уж все мхом обросло...

— Сдерем мох! — кричит вторая женщина. Она кружится перед ним, весело подмигивая товаркам:

— Ах ты, мой незряченький,
все те невдогад.
Я — чугун горяченький,
Чо ж ты не ухват?

Третья:

— Не гляди, чо баба вдова,
чо стара я на лицо.
Я как шишечка кедрова—
все орешки налицо!

Четвертая:

— Хошь меня вприкуску ешь,
ну а хошь — внакладку.
Уж ты съешь меня, утешь,
только не вприглядку!

И председатель уже улыбается.

А розошедшиеся бабы хором поют, повизгивая:

— Эх, ишо, ишо, ишо,
чобы стало хорошо,
а не станет хорошо —
все равно ишо, ишо!

Торжественная дробь барабана оглашает деревню. По улице движется странная процессия. Впереди — крошечный барабанщик в тулупе до пят, самозабвенно работающий палочками. За ним — полная сознания торжественности момента учительница и школьники, несущие листы фанеры с написанными на них русскими пословицами. Один из школьников гордо несет в одной руке молоток, в другой—гвозди. Второй, с не меньшей гордостью,— стремянку.

Процессия движется мимо сельпо. Учительница делает знак остановиться.

Веснушчатый пузан, пыхтя, тащит лист фанеры ко входу в сельпо. Мгновенно ставится стремянка. Обладатель молотка лезет по ней наверх. Ему подают снизу фанерный лист.

Четкие удары молотка, дробь барабана — и над входом в сельпо возникает: «Если хочешь — пей до дна, только помни — жизнь одна».

Продавщица сельпо с некоторым испугом смотрит на пословицу, потом на школьников.

Процессия движется дальше. Мимо идут женщины, таща за спинами мешки, в которых барахтаются отчаянно визжащие поросята. Женщины смотрят на процессию, останавливаются, дивятся.

Над правлением колхоза возникает: «Не тот друг, кто медом мажет, а тот друг, кто правду скажет».

Процессия продолжает свой путь.

В руках школьников качаются изречения: «Человек без родины — соловей без песни», «Хлеб да соль ешь, а правду режь», «Ученье — свет, а неученье — тьма» и другие.

Радостно улыбается Нюшка. Она несет пословицу «Терпенье и труд все перетрут».

Вешалка в кабинете. На ней рядом — пальто с каракулевым воротником, пыжиковая шапка в соседстве с латаным ватником и буденовкой.

За столом—свежевыбритый человек в полувоенном френче. Напротив него — небритый, осунувшийся председатель.

Человек во франче поигрывает четками из скрепок. Он говорит спокойным, вкрадчивым голосом.

— Так... Значит, о плане ты не думаешь...

— Это план о нас не думает,— угрюмо отвечает председатель.

— Самостоятельно мыслишь, — с расстановкой говорит человек во френче.

— А мы для того и революцию делали, чтобы самостоятельно-то мыслить,— проступают желваки на скулах председателя.

— Ты революцией не прикрывайся. Ты лучше скажи — какое ты имел право свиней с колхозной фермы раздать на убой?— так же спокойно продолжает человек во френче.

— Не на убой, а на откорм. С голоду дохли свиньи. За то народу спасибо надо сказать, что их взяли.

— А расписки ты брал с людей?

— Я и без расписок людям верю.

— Ты, может быть, и в бога веришь?

— Рад бы, да трудно,— невесело усмехается председатель.

— А в коммунизм ты веришь? — прищуривается человек во френче, все так же сохраняя спокойствие.

— Ты мою деревяшку об этом спроси,— хмуро отрезает председатель.

— А вот у нас имеются сигналы, что ты коммунистические лозунги в деревне на внеклассовые меняешь? Ты что же — против коммунистических лозунгов?

— Я не против. Только ежели народу жрать нечего, а ему глаза мозолит «Жить стало лучше, жить стало веселее», то ишо тяжельше становится. А с пословицей всегда хоть малость, да легче...

Человек во френче привстает:

— А ты знаешь, чьи это слова — «жить стало легче, жить стало веселее»?

— Знаю, только для твоего кабинета они, может, и в самый раз, а для нашей деревни сейчас ни в жилу.

Человек во френче прохаживается по кабинету, поскрипывая бурками и изучающе глядя на председателя.

— Н-да... А я ведь тебя давно знал как коммуниста. Мне даже не верится, что такие мысли тебе, Трофим, могут в голову приходить. Может быть, это все-таки чьенибудь влияние? Ну, скажем, этой вашей новенькой учительницы? Кстати, биография у нее весьма-весьма... по части отца...

Председатель настораживается.

— Учительница ни при чем. А насчет биографий — так они у многих по части кого-нибудь «весьма-весьма»,— последнее выражение, чуждое ему, председатель процеживает с угрюмым оттенком.

Человек во френче еще более изучающе вглядывается в председателя.

Председатель меняет тон и пробует объяснить по-человечески:

— Пословицы, они ведь тоже вроде лозунгов. Они ведь тоже к коммунизму зовут, ежели вникнуть.

Но человек во френче обрывает его:

— А ты, любитель русского фольклора, говорят, к тому же и пьешь?

Председатель снова внутренне ощетинивается, хмурится.

— Не пьют одни телеграфные столбы и то потому, что у них чашечки перевернуты.

Человек во франче садится за стол и начинает снова перебирать четки из скрепок.

— Остроты—остротами, а факты — фактами... Факты таковы: нежелание подчиниться повышению плана (одна из скрепок сорвана с четок и ложится на стол), самовольная раздача без расписок скота со свинофермы (на стол ложится вторая скрепка), замена коммунистических лозунгов внеклассовыми (ложится третья скрепка), аморальное разложение (ложится четвертая скрепка).

Человек во френче соединяет все эти скрепки воедино и, раздумывая, потряхивает цепочку на ладони.

— Что же с тобой делать, учитывая все эти факты в целом? — Человек во френче резко сжимает ладонь.

На столе блюдце, полное окурков. Рядом — две бутылки, одна пустая, другая — до половины, граненый стакан и буденовка.

На стуле, опустив голову на руки, сидит председатель.

Вбегает Нюшка с портфелем.

— Ой, дядь Трофим, у тебя хоть топор в воздухе вешай.

Председатель поднимает голову и неузнающим взглядом смотрит на Нюшку. Потом наконец узнает и неловко пытается заслонить бутылки.

Нюшка хочет взять блюдце.

— Дай хоть окурки выброшу, дядь Трофим.

— Словно кладбище,— говорит председатель, вороша окурки в блюдце.— Мысли мои похоронетые...

Потом встряхивается, гладит Нюшку по голове:

— Погоди, Нюшка, все ишо изменится... Будешь ты ишо, Нюшка, счастливая...

— А я и так счастливая, дядь Трофим.

— Ты сейчас маленькая, потому и счастливая. А большой быть и счастливой потяжельше, однако... Но ничо — ты и большой и счастливой будешь, Нюшка! Чо те подарить-то?

— Да ничо мне не надо, дядь Трофим,— Нюшке почему-то не по себе от слов председателя.

Председатель берет буденовку и надевает ее на Нюшку.

— Нравится?

— Нравится. А ты сам-то чо носить будешь, дядь Трофим?

— Папаху генеральскую,— усмехается председатель.— А теперь — марш в школу! Дай только я тебе на дорогу заведу как тогда, в первое сентября...

Председатель заводит патефон и оттуда раздается:

— Смело мы в бой пойдем
За власть Советов...

— Ну-ну, иди теперь.

Председатель целует Нюшку в льняные волосы, выбивающиеся из-под буденовки, и выталкивает за дверь.

Председатель выпрямляется, слушая песню. Председатель одергивает пиджак, протирает тыльной стороной ладони орден Ленина и резко выдвигает ящик стола.

Учительница крупно выводит слово «Отчизна» на классной доске.

— Прочтите вслух, дети,— говорит учительница.

Дети по складам громко читают: «От-чиз-на».

— Очень хорошо, дети. Ну а кто мне скажет, что такое — Отчизна?

Дети смущенно переглядываются.

— Подумайте, дети, подумайте. Вы должны это знать,— терпеливо прохаживается между партами учительница.

— Знаю — Родина! — вскакивает с первой парты веснушчатый пузан.

— Правильно, Голявкин,— ласково отвечает учительница.— Ну а что такое — Родина?

Веснушчатый пузан растерянно вращает глазами, ожидая подсказки. Но все молчат.

— Может быть, ты ответишь? — останавливается учительница возле Нюшки.

Нюшка неловко поднимается.

— Наша деревня...

Несколько школьников, а особенно веснушчатый пузан хихикают. Учительница прерывает их торжество утихомиривающим движением руки.

— Ответ правильный и в то же время неточный. Ваша деревня — это, конечно, ваша родина, но родина с маленькой буквы. Когда мы пишем слово «Родина» с большой буквы, то оно имеет то же самое значение, что и слово «Отчизна».

Учительница вешает на стену карту Советского Союза и берет указку.

— Перед вами ваша Отчизна, дети,— Союз Советских Социалистических Республик. И вот примерно здесь находится ваша деревня. Она является лишь частью простирающейся на сотни тысяч километров нашей Родины.

Дверь распахивается — в ней стоит Ниловна. Лицо ее неподвижно, словно каменное.

Указка учительницы застывает на карте.

Застывают школьники.

— Председатель убился...— медленно говорит Ниловна.

Еще вращается пластинка на патефоне, и игла тоненько скребет на пустом месте.

На полу лежит председатель, раскинув руки. Поблескивает орден Ленина на лац-

кане его пиджака. В руке председателя наган с пластинкой, вделанной в рукоятку. На пластинке надпись: «За мужество в боях за революцию».

Изба заполнена женщинами, стариками и детьми. Но никто близко не подходит к председателю. Все молчат. И откуда-то из-за всех прижавшаяся к Ниловне расширившимися, уже недетскими глазами смотрит на председателя Нюшка в его буденовке.

Сквозь людей пробивается человек в пыжиковой шапке, знакомый нам по разговору в кабинете.

— Вот до чего доводит пьянство,— говорит он, наконец пробившись в комнату.— Тоже мне руководитель. Опозорил район...

— Шапку сыми, — властно говорит ему Ниловна.—Смерть разговоров не любит.

Трясясь под недобрыми взглядами людей, человек снимает шапку и, стараясь сохранить достоинство, пятится.

Все расступаются — лишь бы он скорей ушел.

Человек выходит из избы, которую обступила молчаливая толпа, и замечает на ней фанерный щит с пословицей «не тот друг, кто медом мажет, а тот друг, кто правду скажет».

— Черт знает что,— цедит сквозь зубы человек. Он подзывает знаком кого-нибудь из толпы.

К нему подходит старик Прокофьич.

— Чтобы сняли все эти словечки,— тоном приказания говорит человек.

— А чем плохие словечки, начальник? — глаза Прокофьича уходят куда-то под седые брови.— Очень даже верные словечки, начальник.

Человек влезает в газик, резко захлопывает дверцу, и машина срывается с места.

— Ни жизни, ни смерти не уважает...— говорит Прокофьич, глядя вслед удаляющемуся газику. Прокофьич сплевывает окурок в снег.— Одно слово — прохиндей...

Надпись на экране:
ПРОШЛО ДЕСЯТЬ ЛЕТ, И НЮШКА СНОВА ВСТРЕТИЛАСЬ С ЭТИМ ЧЕЛОВЕКОМ. ОНА ЕГО, КОНЕЧНО, НЕ УЗНАЛА. НЕ УЗНАЛ И ОН ЕЕ.

— Митя, это наша новая домработница... Ее зовут Нюша...— говорит дородная, молодящаяся женщина в китайском халате, одной рукой поправляя торчащие из-под платка бигуди, а другой подталкивая вперед Нюшку.

— Познакомься с Дмитрием Алексеевичем, Нюша.

Нюшке теперь лет семнадцать.

У нее те же самые льняные волосы, тот же самый, чуть смешной, курносый нос, но глаза совсем не смешные — тихие, как будто чем-то навсегда испуганные.

Дмитрий Алексеевич — это тот самый человек, внешне изменившийся, конечно, менее, чем Нюшка, но все-таки несколько тоже. На нем уже не полувоенный френч, а сугубо штатский чесучовый пиджак и рубашка с вышивкой.

Дмитрий Алексеевич пообрюзг, полысел, и вообще в его облике гораздо меньше уверенности, чем прежде.

Дмитрий Алексеевич садится за стол, видимо, не совсем довольный переменой домработницы.

— Глаша стала последнее время совершенно невыносимой,— извиняющимся тоном говорит жена.— Ты представляешь, она даже стала повышать на меня голос... Вообще, народ распустился.

Дмитрий Алексеевич, ковыряя вилкой студень и одновременно шурша газетой, бурчит: непонятно — то ли по адресу бывшей домработницы, то ли по адресу того, что написано в газете:

— Демократия... Вчера в районе стукнул легонько по столу, а уже говорят: «Не стучи. Не те времена». Как это, говорю, не те времена? «А так,— отвечают,— не не те...» Глядишь, о свободе личности скоро заговорят.

— Уже говорят...— вздыхает жена.

— А вот мы с тобой без свободы личности столько лет прожили, и неплохо прожили, а? Народ еще для свободы личности морально не подготовлен. Дай ему эту самую свободу, так он такого понатворит! Не свобода личности ему нужна, а сильная рука, чтобы держала народ вот так! — и пальцы Дмитрия Алексеевича сжимаются в кулак так же, как десять лет тому назад при разговоре с председателем.

Дмитрий Алексеевич замечает Нюшку и отеческим тоном, однако не разжимая кулака, спрашивает:

— А ты откуда родом-то, дочка?

— Из деревни я,— подобрав руки под фартук, отвечает Нюшка.

— Да, бежит молодежь из деревни, бежит,— сокрушенно говорит Дмитрий Алексеевич.— К цивилизации тянется, к рок-н-роллам всяким. Не нравится тебе, значит, в деревне?

Нюшка молчит, опустив глаза.

— А ты из какой деревни-то? Я, слава богу, весь район как свои пять пальцев знаю,— Дмитрий Алексеевич с гордостью смотрит на пальцы, сжатые в кулак.

— Из Великой Грязи.

— А, знаю, как же. Название деревни, кстати, давно заменить надо... Ну и чего ж ты в домработницы надумала? Тоже мне — профессия.

— Митя, ты же сам говорил, что любой труд почетен,— предостерегающе вставляет жена.

— Сны мне всякие снились,— с усилием пытается объяснить Нюшка.

— Сны? — недоуменно переглядывается с женой Дмитрий Алексеевич.— И что же тебе снилось?

— Председатель наш мертвый снился. И еще — как телефоны звонят...— выдавливает Нюшка.

— Председателя я вашего помню. Безвольный был человек — застрелился. Ну, да ладно — о мертвых плохо не говорят... Но какие еще телефоны?

Нюшка вдруг выбегает из комнаты.

Дмитрий Алексеевич недоуменно переглядывается с женой.

— Пыльным мешком ее, что ли, в детстве по голове стукнули?

— Она просто смущается, Митя,— защищает Нюшку жена.— К тому же еще недостаток воспитания. Отец погиб во время войны, мать умерла. Сирота... Кто же ее мог воспитывать?

— Да-да,— задумывается Дмитрий Алексеевич.— Действительно, сколько вынес на своих плечах русский народ...

Дмитрий Алексеевич встает и идет в кабинет. У двери он напоминает жене, идущей за ним следом:

— Ты все-таки последи, чтобы она в другой раз побольше чесноку положила в студень.

Дмитрий Алексеевич входит в кабинет.

Тяжелые шторы, тяжелая дубовая мебель.

— Мебель надо менять, Митя,— ласково кладет руку ему на плечо жена.— Все-таки действительно, времена не те... У Прокушевых и то уже югославская мебель.

Над письменным столом на стене — квадратное белое пятно. Дмитрий Алексеевич проводит по белому пятну рукой.

— Н-да,— вздыхает Дмитрий Алексеевич.

Потом, как бы успокаивая себя, говорит:

— Ничего-ничего — все встанет на свои места...

Жена осторожно и в то же время настойчиво кивает на репродукцию с картины Перова, где дети тащат по снегу санки с заледенелой бочкой:

— А у Прокушевых, Митя, уже импрессионисты висят.

Дмитрий Алексеевич встряхивается от каких-то гнетущих его мыслей, вглядывается в репродукцию:

— Ничего, все вывезет, все вынесет русский народ... Вынесет все, и широкую, ясную грудью дорогу проложит себе...

Дмитрий Алексеевич бодреет.

Дмитрий Алексеевич садится за стол и снимает телефонную трубку:

— Илюша, ты? Ну, я просмотрел твой доклад. Надо сказать, ты — мастер. Только вот что — развей мысль о демократизации ленинских норм. И еще юморка народного подбрось... Сделаешь? Ну, лады.— Дмитрий Алексеевич вешает телефонную трубку, что-то вспоминает: — Телефоны ей снились... Какие еще телефоны?

На раймаге плакат «Да здравствует Международный женский день 8 марта!».

На улице около раймага очередь — в основном это женщины с кошелками, авоськами.

Дверь раймага трещит от напора.

— Чо дают? — запыхавшись, спрашивает одна женщина другую.

— Мясо выбросили к празднику,— немногословно отвечает та.

— Больше не становитесь, граждане! — кричит кто-то из глубины.— Больше не становитесь!

К раймагу подъезжает «победа». Рядом с пожилым шофером в ней сидит Нюшка. На коленях у Нюшки большая клетчатая сумка. Нюшка выходит и пытается пройти вперед.

— Куда лезешь? Ты чо — лучше других? — кричат ей.

— Да я не за мясом, за апельсинами я...— растерянно отвечает Нюшка.

— А может, ты ишо гречки захотела? — гогочут бабы.

Нюшка возвращается к машине.

— Народ там,— упавшим голосом говорит Нюшка шоферу.

— Народ — народом, а черный ход — черным ходом,— усмехается шофер.

— Да баб стыдно... Не могу я... Сходи лучше ты, Степан Палыч...

— А у Степана Палыча что — стыда, думаешь, нет? — вдруг зло говорит шофер.— Ничего, не сдохнут без апельсинов. Поехали назад.

— Что же ты так долго? — нервно встречает Нюшку хозяйка. — Уже пора фрукты подавать.— Хозяйка видит, что сумка пуста. — А где же апельсины?

— Бабы там... За мясом стоят...— опустив голову, говорит Нюшка.

— Какие бабы? За каким мясом? Я же позвонила директору!..— возмущается хозяйка.

В переднюю входит Дмитрий Алексеевич. Из столовой, откуда он вышел, раздаются смех, звон рюмок, чей-то тост: «За наших женщин!» Дмитрий Алексеевич навеселе и вообще в хорошем расположении духа. В его руках красно-золотая коробка с кисточкой.

— Поздравляю, Нюша, с Международным женским днем! — торжественно говорит Дмитрий Алексеевич.— Это тебе подарок. Духи «Красная Москва».

— Не надо мне ничего,— говорит Нюшка.

— Скромность украшает человека, а особенно русского человека,— говорит Дмитрий Алексеевич, вкладывая Нюшке в руку подарок.— И вообще, почему ты не с нами? Пойдем, пойдем. Все же мы, так сказать, одна семья.

Дмитрий Алексеевич снимает с Нюшки пальтишко и ведет ее в столовую, не слушая того, что ему яростно шепчет жена про апельсины.

— Это наша Нюша,— представляет Дмитрий Алексеевич Нюшку гостям.—Именно она — автор всего этого,— Дмитрий Алексеевич показывает рукой на ломящийся стол.

— Садись, Нюша,— приторно улыбаясь, говорит жена Дмитрия Алексеевича.

Кто-то всовывает Нюшке в руку рюмку водки. Нюшка никого и ничего не видит. Она смотрит только на подрагивающую в руке рюмку.

— Твой тост, Илюша,— делает знак Дмитрий Алексеевич вертлявому лысому человечку.

Тот немедленно вскакивает, попадая краем пиджака в салат, и вдохновенно провозглашает:

— Я пью за наше областное руководство в лице Михаила Кузьмича!

Человек с умным усталым лицом, сидящий напротив Нюшки, морщится. Ему явно не по себе.

— Я, кажется, не женщина,— усмехается он и обращается к Нюшке: — Давайте лучше за вас! Вы, наверное, так устали от всего этого,— он кивает на стол.

Дмитрий Алексеевич, за ним вертлявый человечек и все остальные аплодируют.

К Нюшке тянутся со всех сторон рюмки, чтобы чокнуться.

— Надо, Нюша, надо,— разрешающе похлопывает ее по плечу Дмитрий Алексеевич.

— Не могу я.

— А ты через не могу,— ласково, но настойчиво говорит Дмитрий Алексеевич.

Нюшка закрывает глаза и выпивает.

— А ты через не могу, через не могу,— повторяется в ее ушах. Все вдруг внезапно смещается, и Нюшка видит председателя, бессильно опускающегося на стул в комнате правления среди вопрошающих баб.

— Через не могу,— мучительно ухмыляется председатель.— Вон оно как...

Нюшка открывает глаза и видит плывущие вокруг лица гостей и среди них — доброе, улыбающееся лицо гостя из области. И все другие лица начинают казаться Нюшке тоже добрыми и прекрасными.

— А она ведь у нас поет,— гордо говорит Дмитрий Алексеевич.— Спой что-нибудь народное, Нюша... Спой для души... Я ведь и сам как-никак из народа...

Гость из области снова морщится.

И Нюшка начинает тоненько-тоненько:

— Стоит елка на бугру,
Елка кособока.
Дрожит елка на ветру,
Елка одинока.
Хлещут елку снег и дождь,
Хлещут ее зряшно.
Елка-елка, пропадешь,
Пропадешь ни за что.
А ты иглы не роняй—
Без иголок лише.
А ты ветви не склоняй —
Ты держи их выше.
Пройдут снеги и дожди —
Станет зелененько.
Ты не падай, обожди,
Обожди маленько...

Нюшка замолкает, теребя скатерть. Все аплодируют.

— Что может быть прекрасней русских песен! — говорит Дмитрий Алексеевич гостю из области.

А Нюшке, опьяневшей с непривычки, все присутствующие кажутся еще более прекрасными, даже хозяйка.

— Вы не серчайте на меня, что я апельсинов не купила,— виновато говорит Нюшка хозяйке. Хозяйка дергает Нюшку за рукав. Но Нюшка не замечает этого и, обращаясь к гостю из области, объясняет ему: — Баб мне было стыдно. Я ведь всегда с черного хода по записке... А тут вдруг стыдно стало... Очередь уж больно большая была. Вот я и не купила апельсинов...

Дмитрий Алексеевич мрачнеет, сжимает пальцы в кулак.

Гость из области внимательно слушает Нюшку, хмуро поглядывая на хозяев. Хозяйка, принужденно улыбаясь, старается сгладить Нюшкины слова.

— Нюша, кажется, выпила лишнего...

— Сейчас-то я выпила,— говорит Нюшка.— А тогда-то я трезвая была. Баб мне было стыдно...

Пытаясь замять всеобщую неловкость, вертлявый лысый человечек вскакивает с бокалом в руке.

— Выпьем за русский народ и его песни! Народ, который слагает такие песни, не победишь!

— Вот именно — не победишь...— медленно говорит гость из области, отвечая каким-то собственным мыслям. Гость из области встает.

— Куда же вы? Еще не подали десерт...— вскакивает хозяйка.

— Достаточно сладкого,— говорит гость из области. Он подает руку Нюшке и, не прощаясь с остальными, выходит.

За ним в переднюю выбегает хозяйка, пытаясь уговорить остаться.

Дмитрий Алексеевич насупленно молчит.

— Пожалуй, и нам надо идти...— говорит вертлявый лысый человечек, нерешительно заглядывая в непроницаемое лицо Дмитрия Алексеевича.

Все гости поднимаются и выходят.

— Ну, куда же вы, куда же вы? — слышится из передней растерянный голос хозяйки.

В столовой остаются только Дмитрий Алексеевич и Нюшка.

— Осрамила ты меня...— мрачно заключает Дмитрий Алексеевич.— Изобразила оторвавшимся от народа. Это меня-то, который всю свою жизнь отдал народу...

Нюшка молчит, растерянная происшедшим.

Из передней вбегает хозяйка.

— Ты... ты... ты!..— бессвязно выкрикивает она, наступая на Нюшку.— Обогрей змейку, она и обовьет тебе шейку. Вот ты какая!

Нюшка трезвеет. Ей теперь уже не кажутся прекрасными два лица, которые она видит.

— Какая есть,— говорит Нюшка.

— Вот вас каких председатель пословицами воспитал,— продолжает Дмитрий Алексеевич.

— Вы председателя не трожьте, Дмитрий Алексеевич,— говорит Нюшка. Нюшка резко поворачивается и выходит из столовой.

— Глубоко проник нигилизм,— размышляет Дмитрий Алексеевич.— Даже в домработниц. Глубже уже некуда.

— Ничего, я ее еще воспитаю,— успокаивает его жена.

В зале ожидания битком набито.

Слышны детский плач, удары костяшек домино по чемоданам, поставленным «на попа», ропот у кассы, обрывки чьих-то разговоров.

Ловко лавируя среди всего этого хаоса, по залу ожидания ходит цыганка, волоча за собой троих вцепившихся в юбку чумазых детишек. Четвертого цыганка держит в руках. На пестром платье цыганки среди монет поблескивает орден матери-героини.

— Кому погадать, золотые мои, кому погадать... Всю судьбу выложу.

Молодцеватый моряк, заигрывающий с лоточницей, усмехается:

— У меня, дорогая, вся судьба на лбу написана.

Лоточница восхищенно вглядывается в золотые по черному буквы на бескозырке: «Тихоокеанский флот».

— Ой, не говори, красавчик, так, ой, не говори,— покачивает головой цыганка.— Судьба, красавчик, не на лбу, а в душе написана...

Цыганка идет между скамьями, заполненными спящими вповалку или сидящими людьми.

Сжатая со всех сторон, на скамье сидит Нюшка в буденовке, держа на коленях фанерный чемоданчик с небольшеньким замком. Рядом с Нюшкой — пожилой человек в ватнике. На полу, у кирзовых сапог,— залатанный вещмешок. Внимательно приглядевшись к лицу соседа Нюшки, в нем можно узнать того самого человека, которого десять лет тому назад Нюшка встретила в тайге. Тогда он хотел погладить Нюшку по голове, а Нюшка испугалась.

Цыганка останавливается перед Нюшкой.

— Дай погадаю, красавица. Всю судьбу выложу.

Нюшка отрицательно мотает головой.

Цыганка обращается к соседу Нюшки:

— Дай погадаю тебе, начальник.

— Какой я тебе начальник,— усмехается тот.

Из-за материнской юбки на него с любопытством глазеют цыганята. Рука нюшкиного соседа тянется к одной из курчавых головенок. Тут же, как будто вспоминая что-то, останавливается, но затем приближается и гладит черные колечки волос.

— Любишь детей, начальник,— говорит цыганка.— А твои где?

— Не знаю,— говорит нюшкин сосед.— Они теперь уже большие должны быть.

— Ой, начальник, без карт все про тебя знаю...— грустно говорит цыганка и идет дальше, покачивая головой.

— Через пять минут на первый путь прибывает скорый поезд «Владивосток — Москва»,— скрежещуще объявляет диктор.— Стоянка три минуты.

— Ну вот, скоро и моя колымага,— говорит сосед Нюшке.— А вам куда?

— Не знаю,— опускает голову в буденовке Нюшка.— Все равно мне.

— Ну-ну, в таком головном уборе голову опускать не полагается,— говорит сосед.— Неправильные это слова — «все равно». Очень неправильные. От них все самое плохое в жизни и случается. Держаться надо. Зубы стиснуть, а держаться. И не пропадешь, если тебе ничто не все равно. А станет все равно — пропадешь.

Сосед вглядывается в Нюшку и спрашивает:

— Обидел тебя кто-нибудь?

Нюшка не отвечает.

— Ну, что ж, сволочей на белом свете еще с избытком. Так хотя бы поэтому жить стоит. Хороших людей все равно больше, чем плохих. Банально, но факт. Если холодно, к людям жмись — теплее станет. Каждый человек для себя цыганка — сам себе судьбу нагадывает.

Нюшкин сосед поднимается, вскидывает вещмешок на плечо:

— Ну, мне пора...

Он протягивает Нюшке руку и идет к выходу.

Нюшка смотрит ему вслед, встает и идет за ним, как будто чувствует, что он ей что-то не досказал и, может быть, скажет.

Нюшка выходит на перрон.

Ее сосед по скамье дает билет проводнице, молодо вскакивает на площадку и, словно уловив спиной Нюшкин взгляд, оборачивается.

— Выше нос, Конармия! — кричит он ей.

Поезд трогается, и Нюшка идет некоторое время вслед за поездом, махая рукой тому, кто кажется ей незнакомцем.

Скорый поезд «Владивосток — Москва» исчезает, открывая второй путь. На него только что прибыл идущий в противоположном направлении товарный состав.

Из распахнутых дверей теплушек, из окон глядят молодые, задорные лица. На теплушках надписи: «Даешь Братскую ГЭС!», «Наш паровоз, вперед лети — в Коммуне остановка!», «Мы — молодая гвардия!», «А ну с пути — едет МАТИ!»

Множество юношей и девушек высыпает на перрон. Они поют под гитару:

— И если вдруг на той войне
мне уберечься не удастся,
какое б новое сраженье
ни покачнуло шар земной,
я все равно паду на той,
на той единственной, гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной.

Худой очкастый парень в клетчатой ковбойке замечает Нюшку, которая с фанерным чемоданчиком в руке, как зачарованная, следит за молодежью.

— А вот и комиссар! — говорит он.— Айда к нам! — и тащит Нюшку к общему веселью.

В образовавшийся на перроне круг выскакивает девчонка с рыжими косичками и весело поет, приплясывая:

— Я на Сретенке жила.
Расстаемся с нею.
Газировку я пила —
Ангара вкуснее!
В рюкзаке моем побились
мамины бараночки.
Мама новая — тайга,
принимай в братчаночки!

Кто-то приносит авоську с лимонадом, купленным в станционном буфете. Лимонад тут же открывают, обдирая пробки о перрон, и пьют жадными молодыми глотками.

— За здоровье Уэллса! — шало запрокидывает бутылку очкастый парень.

— За здоровье Уэллса! — с хохотом поддерживают его друзья.

Нюшка вопрошающе смотрит на очкастого парня. Тот улавливает ее взгляд и объясняет:

— Понимаешь, комиссар, Герберт Уэллс был такой буржуазный писатель. Фантаст. А вот не верил в Братскую ГЭС, не верил!

— А где эта ГЭС? — спрашивает Нюшка.

— Здесь ГЭС!— говорит очкастый парень, показывая на друзей, на эшелон. И, вырывая у кого-то гитару, он запевает:

— Сосны синие окрест
с алыми верхами.
Едет Братская ГЭС
с шалыми вихрами!

Он подкрадывается сзади к танцевавшей только что девчонке, дергает ее за косички и поет:

— Сочинили хор-оркестр
москвичи с москвичками.
Едет Братская ГЭС
с рыжими косичками!

Протяжно бьет станционный колокол.

— А ты куда едешь, комиссар? — спрашивает очкастый парень.

— Никуда,— понуро отвечает Нюшка.

— Как это никуда? Такой дороги для советской молодежи нету! — бодро говорит очкастый парень.— Поедем с нами, комиссар!

— Поедем!— кричат все вокруг.

Нюшка обводит взглядом молодые глаза, глядящие на нее, и вдруг улыбается открыто-открыто, почти как когда-то в детстве.

— Порядок! Ты молоток! — восторженно кричит очкастый парень. Тут же у Нюшки выхватывают фанерный чемоданчик, тащат ее к уже двигающемуся эшелону. Нюшку подхватывают чьи-то руки, втягивают в теплушку, и вот уже со всеми вместе Нюшка стоит и смотрит в дверь. Ее льняные волосы, выбивающиеся из-под буденовки, треплет ветер.

И снова гремит песня:

— Но если вдруг когда-нибудь
мне уберечься не удастся,—
какое б новое сраженье
ни покачнуло шар земной,
я все равно умру на той —
на той единственной, гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной...

По таежной раскисшей дороге, буксуя и урча, движется лесовоз, нагруженный бревнами. На лесовозе надпись: «Будущее не приходит само. В. Маяковский». За рулем — щербатый молодой шофер. Навалясь всею грудью на руль, шофер то и дело выворачивает его, взмокая от натуги. Зло и весело блестят глаза шофера, в зубах трясется крепко сжатая папироска.

Ветви сосен яростно хлещут по кабине.

Из тайги на обочину выходит старуха. С темным, изборожденным глубокими морщинами лицом. Низко на глаза надвинут белый платок в горошинку. На ногах мягкие кожаные ичиги.

Старуха идет себе потихоньку, прижимая к груди охапку таежных цветов, как будто не замечая лесовоза.

Шофер притормаживает.

— Подвезти, бабушка?

— Дай тебе бог здоровья, внучек.

Старуха неловко влезает в кабину, устраивается так, чтобы не помять цветы, и лесовоз движется дальше.

— Потряхивает в моем самолете, бабушка? — спрашивает шофер.— Живем, как в Париже, да только дома чуть пониже да асфальт чуть пожиже. Но ничего — отгрохаем ГЭС, будет здесь и асфальт... А тебе куда, бабушка?

— К лагерю мне, внучек.

— А цветы кому?

— Туда же, внучек.

— Так лагерь-то пустой,— недоуменно говорит шофер и энергично добавляет, яростно выкручивая руль:— С последствиями культа личности у нас навсегда покончено, бабушка!

— А чо это за куль, внучек?

Шофер с чувством политического превосходства улыбается:

— Ну, это, в общем, когда сажали, ленинские нормы нарушали и так далее...

— А, когда сажали — кто ж этого не знает. И про нормы тоже... Вон он какой — этот куль! Тяжеленький, однако...

— А теперь его с плеч долой,— бодро говорит шофер.

— Дай-то бог,— вздыхает старуха и, показывая на цветы, поясняет: — Сказывали мне — приезжих в бараках лагерных пока определяют. Вот я им жарки и несу, дура старая.

— А знаешь, бабушка, на месте вашей деревни Братское море будет! — торжествующе заявляет шофер.

— Слыхала, внучек, слыхала. Избушку-то жалко, хоть и плохонькая. Ну, да я свое отжила, а вам жить да жить. Море так море, не для зла бы только...

— Для коммунизма, бабушка! — гордо говорит шофер.

— Так я про то и говорю, внучек,— не для зла бы только,— повторяет старуха.

Лесовоз выезжает из тайги на берег Ангары.

— Ну и ну!— восхищенно говорит шофер.— Гляди-ка, бабушка!

Бывший лагерь, стоящий на берегу реки, окружен сотнями людей и машин. С рычаньем идут бульдозеры, сметая колья с колючей проволокой. Молодые руки в брезентовых рукавицах поднимают колючую проволоку и тащат ее в грузовики. И среди этих рук — руки счастливо улыбающейся Нюшки. Ее буденовка лихо сбита на затылок.

— Вцепляется, проклятущая,— весело кричит девочка с рыжими косичками, отдирая проволоку от спортивных шаровар.

Сторожевая вышка, охваченная стальным тросом, кренится и хрипит под напором тягача, пытающегося ее свалить.

— Упирается, сволочь! — кричит шофер лесовоза и, поплевав на ладони, берется за трос.— А ну, помоги, народ!

И вот уже десятки молодых рук хватаются за трос и тянут что есть сил. И опять среди этих рук — руки Нюшки.

— Налегай, комиссар! — подзадоривает ее очкастый парень.

И вышка с грохотом падает.

Немолодой человек в резиновых сапогах и штормовке с капюшоном, руководящий перестройкой бывшего лагеря, неловко вытирает глаза.

— Пыль попала,— как бы оправдываясь, говорит он стоящим рядом. И добавляет: — Да, но только ломать — мало... Надо и строить.

Мелькают малярные кисти, перекрашивая стены бараков.

Девчонка с рыжими косичками снимает брезентовую рукавицу, посасывает ладонь.

— Чо с тобой, внученька? — подходит к ней старуха.

— Проволока, бабушка,— отвечает девчонка. Стоящая рядом Нюшка нагибается, срывает подорожник, обтирает с него пыль и прикладывает к ладони девчонки.

— Ишь чо! — удивляется старуха Нюшке.— Ты откуда все знаешь? Никак деревенская?

— Деревенская, бабушка,— отвечает Нюшка.

— Возьми, внученька,— говорит старуха и протягивает Нюшке жарки.— В барак поставь — сны недобрые не пристанут.

Нюшка вспоминает что-то, сразу изменившись в лице. Но затем встряхивает головой в буденовке и берет цветы.

— Спасибо, бабушка.

Старуха уходит. На опушке она останавливается. Ее сухая крестьянская рука поднимается и медленно крестит бывший лагерь, бульдозеры, экскаваторы, строителей и среди них — Нюшку...

Человек десять парней и девушек, обнявшись, пляшут на жидком месиве бетона. Пляшут разлохмаченные чубы и красные косынки. На загорелых лицах ослепительно сверкают белые зубы. Ноги увязают в бетоне. Потемнели от пота майки. Но парни и девушки все пляшут и пляшут. А над ними трепещет лозунг: «Даешь Магнитку!»

Все это происходит на экране, который поставлен на берегу Ангары. Рядом с экраном под ветром полощется лозунг «Даешь Братскую ГЭС!». А на траве, на бревнах, на грузовиках с откинутыми бортами, на бульдозерах, скреперах и экскаваторах — сотни молодых строителей Братской ГЭС смотрят на строителей Магнитки. Опершись подбородком на ручку лопаты, смотрит и Нюшка.

Кадры кинохроники исчезают с экрана, и сразу становятся явственно видны простирающиеся за ним темные таежные дали. Немолодой человек в резиновых сапогах и штормовке с капюшоном, которого мы уже видели, выходит к экрану и обращается к строителям:

— Ну вот, вы видели, как начиналась Братская ГЭС? А начиналась она именно там — на Магнитке, Турксибе, Днепрогэсе. Так что не подведите тех ребят, которые Магнитку строили! — человек в штормовке обводит взглядом строителей и, улыбнувшись, добавляет: — И запомните хорошие слова, которые мы когда-то говорили: «Не пищать!»

— Не пищать! Не пищать! — скандирует молодежь, отбивая ладоши.

— Не пищать!— тоненьким голоском пищит сидящая около Нюшки девчонка с рыжими косичками.

Над дверью бывшего лагерного барака написано: «Не пищать!» В бараке девчонка с рыжими косичками глядит на ладони со вздувшимися волдырями и плачет.

— Алла, как не стыдно сдаваться перед трудностями! Ты же комсомолка! — говорит ей очкастый парень.— Вот Нюша ведь не хнычет.

— Я же привычная,— защищает Аллу Нюшка.— Она тоже привыкнет.

— В Москве говорили — романтика, романтика... А тут суют лопату, копай землю — вот и вся романтика,— всхлипывает Алла.

— Это временные трудности, Алла,— с достоинством увещевает ее очкастый парень.— Мы все-таки находимся в начальном периоде стройки. Правильно я говорю, товарищ бригадир?

— Правильно-то правильно, —мусолит цигарку пожилой бригадир.— Только девкам трудно, конечно. А что делать? На каждого по экскаватору не дашь.

— Алла, у нас скоро будет концерт художественной самодеятельности,— говорит очкастый парень.— Ты помнишь, что должна выучить Маяковского?

— Помню, —глотая слезы, отвечает Алла.

— Ну, я пойду,— смущенно говорит бригадир, вставая. Бригадир задевает сапогом нюшкин фанерный чемоданчик с замком.

— Э, да у тебя замчище, как на амбаре.

— Товарищ бригадир тебе совершенно правильно заметил, Нюша. С замками на чемоданах мы Братскую ГЭС не построим! — говорит очкастый парень.

Нюшка подавленно смотрит на замок.

— Товарищ бригадир, я пойду с вами. Надо кое-какие организационные вопросы решить,— говорит очкастый парень и уже у порога повторяет: — Алла, так ты помнишь про Маяковского?

— Помню, помню про твоего Маяковского,— отвечает Алла сквозь слезы.

Алла и Нюшка остаются одни.

— Как Игорь стал комсоргом, так совсем изменился. Говорит, словно на него не пиджак, а трибуна надета,— жалуется Алла Нюшке, беря однотомник Маяковского.

— Так это у него слова такие,— говорит Нюшка,— а под словами он добрый.

— Добрый, добрый,— сердито ворчит Алла, однако уже не слишком сердито.

Алла дает Нюшке однотомник Маяковского.

— Ну-ка, проверь меня.

Алла становится напротив Нюшки и с выражением декламирует. Правая ладонь Аллы с волдырями вдохновенно взлетает перед Нюшкиным носом:

— Через четыре
года
здесь
будет
город-сад!..
Я знаю —
город
будет,
я знаю,
саду —
цвесть,
когда
такие люди
в стране
в советской
есть!

— Не вру слова? — спрашивает Алла.

— Не врешь.

— А как исполнение?

— Прямо как артистка.

— Надо еще концовку отработать,—говорит Алла.—И смысловое ударение сделать на слове «такие». А стихи тебе нравятся?

— Складно,— говорит Нюшка.

Солнце поднимается над вершинами сосен, озаряя Ангару и идущих по ее берегу строителей. Среди строителей, подняв на плечи лопаты, идут бригадир, Алла и Нюшка.

— Здорово, рабочий класс!— выскакивая из газика, кричит им человек в штормовке.

— Здравствуйте, Иван Федорыч! — кричат ему строители.

— Ну как — не пищите?

— Не пищим! — звонко кричит Алла.

— А для меня лопаты не найдется? Дайте-ка я тоже кости разомну. А то зажирел на руководящей работе.

Человек в штормовке берет лопату и идет вместе с бригадой. Вокруг скрежещут бульдозеры, с треском выкорчевывая из земли пни, экскаваторы поднимают в ковшах гигантские горсти земли с корнями.

— Здорово, Иван Федорыч! — кричат из кабин самосвалов, бульдозеров, экскаваторов.

Иван Федорович хозяйским хватким взглядом окидывает берег.

— Заваривается Братская ГЭС, заваривается,— и, обращаясь к бригаде, кричит: — А ну, ребята, затянем нашу старую, комсомольскую...

И Иван Федорович не совсем красиво, но с душой запевает:

— Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река...

Но, исправляя недостатки голоса Ивана Федоровича, вступает хор:

— Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

Бригада подходит к месту земляных работ над самой Ангарой. Лопаты трудно, но упорно врезаются в землю.

— А я не забыл,— весело улыбается Иван Федорович, кидая землю через плечо.

— Ты всем телом налегай, всем телом,— говорит Нюшка Алле.— Вот так.

Нюшка что-то вспоминает.

Нюшка втыкает лопату в землю.

Нюшка бежит к обрыву.

Нюшка встает над поблескивающей внизу Ангарой, достает из-за пазухи замок от чемоданчика и, размахнувшись, швыряет его в Ангару.

Свистящие струи метели. Кажется, что не увидишь ни зги.

Но вот в метели вырисовывается покачивающаяся буденовка.

Нюшка шмыгает носом. На ресницах снег. В руках здоровенный лом.

Нюшка остервенело долбит ломом мерзлую землю. Нюшка шатается от усталости.

— А, все равно,— бросает лом Нюшка.

И вдруг откуда-то из свиста метели доносятся к ней слышанные однажды слова: «Ну-ну, в таком головном уборе голову опускать не полагается. Неправильные эти слова — «все равно». От них самое плохое в жизни случается. Держаться надо. Зубы стиснуть, а держаться. И не пропадешь, если тебе ничто не все равно. А станет все равно — пропадешь...»

И Нюшка поднимает лом и снова долбит землю.

Из метели появляется съежившаяся фигурка и опускается на снег. Это Алла, замотанная платком до самых глаз.

— Не могу,— говорит Алла.

— Вставай, вставай,— пробует ее поднять Нюшка.

— Все равно,— раздается из-под платка безразличный голос.

Нюшка хватает Аллу под мышки, ставит ее на ноги.

Нюшка срывает платок с лица Аллы, яростно натирает ей щеки снегом.

— Бери лом, он сам холодный, а греет. Не реви только. Сопли и то на морозе замерзают... Эх ты, «город-сад»...

Потолок и углы барака подернуты инеем. На стене висят ватники, ушанки и нюшкина буденовка. Устало стоят ломы, еще седые от мороза. Посреди комнаты потрескивает раскаленная железная печка.

Сдвинув к печке топчаны, вокруг нее лежат девушки, протянув босые ноги к теплу и блаженно шевеля пальцами.

— Сейчас бы на Черное море, на пляж,— мечтательно говорит толстая девушка.

— Далеко оно, Черное море,— усмехается другая, худущая-худущая.— А Братское еще дальше...

— Слышал бы тебя наш комсорг,— косясь на Аллу, говорит толстая девушка.

— А какое оно, море? — спрашивает Нюшка.

— Ну, какое — соленое,— нехотя отвечает худущая.

— А Братское тоже соленое будет? — спрашивает Нюшка.

— Не знаю, не пробовала,— хмуро отвечает худущая.

Толстая так же мечтательно говорит:

— И сидели мы с ним на поплавке над Черным морем. А вокруг чайки летали. И пили мы кофе-гляссе.

— А что это такое? — спрашивает Нюшка.

— Ну, это такое кофе, а внутри мороженое плавает. И пьют его через соломинку.

— Вот врешь-то,— говорит Нюшка.

Толстая девушка смеется:

— Эх, Нюшка-Нюшка, ты ведь нигде не была, ничего не видела.

Нюшка как-то сразу сжимается.

Алла поднимается на локте и говорит резко:

— В сто раз она больше, чем мы, видела! Понятно?

Толстая теряется.

— Да я ведь ничего не хотела сказать. Просто она не верит, что есть кофе-гляссе.

— Нету такого кофе. Нету! Усекла? — почти кричит Алла.

Толстая девушка обиженно замолкает.

Дверь открывается, и, окутанный облаком морозного пара, входит тот самый щербатый шофер, который вез когда-то старуху с жарками.

Толстая девушка заметно приободряется.

— Привет доблестным строителям Братской ГЭС! — говорит шофер и делает знак толстой девушке.— А на улице такая погода мировая... Так и хочется природой полюбоваться!

Толстая девушка натягивает валенки, затем неторопливо (хотя ей ужасно хочется бежать со всех ног) надевает ватник, который ей элегантно подает шофер. Толстая девушка окидывает гордым взглядом остающихся и выходит в свистящую ночь.

— А по-моему, не была она на Черном море,— говорит худущая.

— Раз ей хочется, пусть была,— отвечает Алла.

Дверь снова распахивается, и входит Игорь, протирая заиндевелые очки. Алла сразу подбирает босые ноги под себя.

Лицо у Игоря чрезвычайно официальное.

— Алла, надо решить кое-какие организационные вопросы,— говорит Игорь, кивая на дверь.

— А вы что же их в рабочее время не решили? — ехидно спрашивает худущая.

— Эти вопросы, так сказать, особые,— смущается Игорь.

Худущая девушка вдруг сразу перестает быть ехидной и хохочет:

— Да ладно вам! Одевайся, Алка, мигом... Наверное, и вам хочется природой полюбоваться? На улице-то теплынь — всего минус сорок пять...

— Признаться, я не совсем понимаю,— поправляет очки Игорь.

Но Алла тоже хохочет, подбегает к нему босиком, зябко отдергивая ноги от холодного пола, целует Игоря в обе щеки и молниеносно одевается. Игорь растерянно топчется, наконец, облегченно вздохнув, выходит вместе с Аллой.

Нюшка и худущая заливаются смехом, катаясь на топчанах.

Потом замолкают и немножко грустнеют.

— Давай чесноку нажремся,— говорит худущая.— Все равно нам с тобой целоваться не с кем. Будем лежать и чеснок жрать да чай пить! Наслаждец! А кто целуется — пусть мерзнет.

— Давай,— говорит Нюшка.

Худущая снимает с печки чайник, разливает чай по кружкам. Потом достает из тумбочки головку чеснока, горбушку хлеба. Девушки натирают чесноком хлеб, жуют его и пьют чай, отдуваясь.

— Хорошо? — спрашивает худущая.— Фитонциды все-таки.

— Хорошо,— отвечает Нюшка.— Как у нас в деревне.

Раздается стук в дверь.

Нюшка и худущая переглядываются, моментально сгребают под топчан шелуху от чеснока и прячут босые ноги.

Входит парень в демисезонном пальто, в финской шапке, в кашне, завязанном узлом. В руке у парня чемодан. Через плечо — маленький транзисторный приемник.

— Извините, я, кажется, ошибся дверью...— говорит парень.— А где мужское общежитие?

— Следующий барак,— говорит худущая.— А вы к нам работать приехали?

— Как видите,— говорит парень, улыбаясь.— До свидания. Благодарю вас.

Парень выходит.

— Сразу видно культурного человека,— говорит худущая Нюшке.— Слыхала, как он сказал: «Благодарю вас». Не «спасибо», а именно «благодарю вас».

— Слыхала,— говорит Нюшка, глядя на дверь.

— Ну, что, будем еще чеснок есть? — спрашивает худущая.

— Давай лучше спать,— говорит Нюшка, заворачиваясь с головой в одеяло.

— Идея,— говорит худущая и мечтательно повторяет: — «Благодарю вас»...

С грохотом ломается лед на реке.

Плывут, покачиваясь и сталкиваясь друг с другом, льдины со следами грузовиков, сапог. Весеннее солнце освещает неузнаваемо изменившийся берег, на котором выросло множество новых палаток, домов. А в небе летят, вытянувшись черной цепочкой, гуси. И, запрокинув голову, смотрит на птиц Нюшка, в заляпанном брызгами бетона комбинезоне, сжимая вибратор в обветренных руках.

— Смотри — в небо упадешь! — кричит ей Алла — тоже в комбинезоне и тоже с вибратором.

— Ничего, нас грязь держит,— усмехается худущая, однако, глядя все же не под ноги, а в небо.

Все смотрят на птиц: и толстая девушка, и бригадир, и шоферы, остановившие на минуту свои машины, и даже комсомольский вождь Игорь.

— Чуете, чем пахнет? — говорит подошедший Иван Федорович.

— Весной,— мечтательно потягиваясь, говорит толстая.

— Гороховым супом из концентратов,—язвительно замечает худущая.— Вторую неделю музыкальным супом нас кормят.

— Деревней,—вздыхаст Нюшка.

— Никакой не деревней — городом пахнет! Твоим городом, Нюшка! — говорит Иван Федорович. Он берет на палец свежий бетон, принюхивается.

— Точно — городом.

Мимо идут люди с рейками и нивелирами. Ими руководит горбоносый человек в забрызганных грязью ботах.

— Ну, вот, здесь будет главная улица,— устало говорит он Ивану Федоровичу.

— «Главная улица стонет под пролетарской пятой», — вспоминает Иван Федорович и улыбается.

— Простите, я вас не понял,— говорит горбоносый человек.

— Это Демьян Бедный когда-то писал.

— А-а,— говорит горбоносый.— Мне, знаете ли, больше Пастернак нравится...

— Прямо вот здесь главная улица будет? — недоверчиво переспрашивает Нюшка горбоносого человека.

— Именно на этом месте будет. Дом номер один! — говорит горбоносый человек.— Кстати, у древних греков существовал хороший обычай: когда они строили дом, то строитель выбирал какого-то очень дорогого для него человека, ну, скажем, любимую женщину или просто друга, и начинал строить, первый камень кладя в тень этого человека. По тогдашнему поверью, такой дом должен был долго-долго стоять и все несчастья должны были обходить его.

— Как красиво! — восхищенно говорит Алла.

— Складно,— говорит Нюшка.

— И помогало? — насмешливо спрашивает Иван Федорович.

— История об этом умалчивает,— отвечает горбоносый.

— А давайте сделаем, как древние греки,— предлагает толстая.

— Игорь, кто твой самый дорогой человек?— обращается худущая к Игорю, насмешливо косясь на Аллу.

— Почему же об этом надо спрашивать именно меня? — уходит от ответа Игорь.

— Маяковский для него самый дорогой,— сердито говорит Алла.

— Ну а кто твой самый дорогой человек? — обращается худущая теперь уже к Алле, усмешливо косясь теперь уже на Игоря.

Алла смотрит на Игоря, затем обнимает Нюшку и говорит:

— Нюшка для меня самый дорогой человек. Давайте в ее тень и положим первый камень!

— Правильно,— говорит бригадир.— Все мы ее уважаем.

Нюшка смущенно опускает голову.

И толстая и худущая девушки обнимают Нюшку, целуют ее.

— Нюшка, Нюшка у нас самый дорогой человек!

— Комсомол не возражает против выдвинутой кандидатуры?— спрашивает Иван Федорович Игоря.

— Не возражает,— совсем по-мальчишески улыбается комсомольский вождь.

— И у руководства возражений нет,— говорит Иван Федорович.

— Становитесь против солнца. Вот сюда,— серьезно говорит горбоносый.

Алла, толстая и худущая тянут упирающуюся Нюшку на указываемое место.

Тень от Нюшки ложится на развороченную землю.

— А где же камень? — отчаянно кричит Алла.

— Будет камень,— отвечает бригадир.

Он тащит кусок скалы и кладет его в Нюшкину тень.

— Одну минуту,— говорит горбоносый.

Он берет валяющуюся на земле деревянную лопату, пишет на ней что-то химическим карандашом и втыкает лопату в глину рядом с куском скалы.

На лопате надпись: «Главная улица. Дом номер один».

Нюшка, тщательно соскребая грязь с сапог, входит в стройконтору с мастерком в руках.

В крошечной комнатушке за столом сидит тот самый парень, который когда-то, ошибясь дверью, зашел в женское общежитие. Он тщательно одет — в белой рубашке, при галстуке. Рядом с ним стоит транзисторный приемник, из которого раздается музыка.

— Я с нарядами к вам,— неловко говорит Нюшка, косясь на приемник.

— Садитесь, пожалуйста,— говорит парень.— Вам не мешает музыка?

— Нет,— говорит Нюшка, протягивая наряды.

— Это так называемый ленивый джаз,— говорит парень, кивая на приемник и просматривая наряды.

— А с чего же он ленивый? — спрашивает Нюшка.

— Ну, это такой стиль,— усмехается парень, продолжая смотреть наряды.— Ого! — А у вас стиль совсем не ленивый! Двести двадцать процентов! Вы прямо стахановка, хотя это выражение сейчас не модно.— Парень подписывает наряды.

Нюшка смотрит на фотографию, лежащую под стеклом на столе.

— Это знаменитая французская актриса Брижитт Бардо,— снисходительно поясняет парень, сдвигая деловые бумаги, несколько закрывающие фотографию.— Лучшая фигура в мире. Все это, разумеется, в результате железного тренинга — гимнастики, диеты и так далее. Женщина должна жертвовать многим, чтобы быть изящной. Наши русские женщины этого, к сожалению, не учитывают...

Нюшка смотрит на свой комбинезон, на свои сапоги, на мастерок.

— Своеобразный инструмент,— парень берет из рук Нюшки мастерок.— В форме сердца.

Нюшка смотрит на чистые, с аккуратно подстриженными ногтями руки парня, держащие мастерок, потом на свои — шелушащиеся, обветренные.

Нюшка берет наряды и встает.

— До свидания.

— До свидания,— говорит парень.

У порога он нагоняет ее и протягивает мастерок.

— Простите, вы забыли.

— Девчата, скорей к окну,— тормошит спящих подруг толстая девушка.

Те недовольно продирают глаза, отпихивая ее ногами.

— Скорее, я вам говорю!

Заинтересовавшиеся девчата, шлепая босыми ногами по полу, приникают к окну.

Около барака стоит Нюшка и держит в руках хула-хуп. Нюшка неловко влезает в хула-хуп.

Девчата прыскают в кулаки.

Нюшка пытается вертеть хула-хуп, но он то и дело срывается.

Девчата заливаются смехом, расплющивая носы о стекло.

— А вот что я вам еще покажу,— говорит толстая.

Она достает из-под нюшкиного топчана ее фанерный чемоданчик, раскрывает его и показывает баночки, на которых написано: «Лосьон. Для смягчения кожи рук».

— Улики налицо,— говорит толстая.— Влюбилась наша Нюшка.

Девчата снова смотрят в окно.

А у Нюшки ничего не получается с хула-хупом. Лицо у Нюшки совсем беспомощное. Вот-вот она заплачет.

— То-то я гляжу, она и в столовке только сверху суп ложкой трогает,— торопливо говорит толстая.— Надо ей посоветовать уксус пить. Для интересной бледности.

— Хватит языком трепать,— говорит Алла толстой.— Тебе бы самой не мешало хула-хуп покрутить, а то ты, когда за угол заходишь, еще минуты три видна.

— Не все так думают,— обиженно говорит толстая, однако, беспокойно одергивая сзади штаны.

— В москвича этого Нюшка втюрилась,— говорит худущая.— А он — ноль внимания, холоднозмей. А таких девочек, как Нюшка, еще поискать надо. А он вечно со своим приемничком да со своей Брижитт.

— Эту Брижитт в Нюшкину бы шкуру,— говорит Алла.—Посмотрела бы я тогда, какой бы она была. Кыш от окна — чужие чувства уважать надо. И чтобы виду Нюшке не подавали!

Девчата ныряют под одеяла.

А за окном Нюшка размахивается и швыряет хула-хуп, с которым у нее так ничего и не получилось. Хула-хуп, виляя, катится с горы прямо под гусеницы идущего навстречу тягача. Гусеницы тягача вминают хула-хуп в землю.

По Ангаре, подскакивая на волнах, идет катерок. Держась за поручни, на палубе стоят Игорь, Алла, толстая девушка, худущая, Нюшка, бригадир и другие строители. В стороне от всех стоит тот парень с приемничком через плечо.

За штурвалом катера — немолодой капитан в драной тельняшке, в прорехи которой виднеются русалки и якоря. Седой чуб, вырываясь из-под морской фуражки, падает на какие-то удивительно чистые, совсем детские глаза капитана.

Свободной рукой капитан обнимает худенькую, тоже немолодую женщину в сережках. А она, прижимаясь к капитану, шепчет, глядя на Ангару, на расстилающиеся вокруг таежные берега:

— Ах, благодать-то какая...

Игорь, показывая на них глазами, шепчет Алле:

— А ты знаешь, это муж и жена, они оба — поэты.

Катер причаливает к берегу.

Шумной гурьбой все сбегают вниз по сброшенному трапу.

— Купаться! Купаться! — кричит толстая.

— Ты же только в Черном море купаешься,— замечает худущая.

— Что Черное море! — беспечно машет рукой толстая, прижимаясь к своему шоферу.

Все сидят у костра, разложенного над Ангарой.

Жена капитана помешивает ложкой пофыркивающий на огне кулеш. На траве расставлены открытые консервы и уже далеко не полные бутылки.

— Что Черное море! — повторяет уже совсем захмелевшая толстая девушка, положив голову на колени шоферу. Даже Игорь выглядит менее официальным, потому что на его коленях лежит голова Аллы. Он даже позволяет себе время от времени гладить ее по волосам. Худущая со значением чокается с одним из незнакомых нам строителей.

Белобрысый матросик отчаянно налегает на аккордеон, выводя какое-то немыслимое попурри.

Нюшка, обхватив колени руками, не участвует в общем веселье. Не участвует в нем и парень с приемником, несколько отчужденно глядя на искры костра.

Игорь поднимается с травы, держа в нетвердых руках чайную чашку с водкой, на поверхности которой плавают хвойные иглы, и провозглашает:

— За Братскую ГЭС!

— Ура! — нестройно кричат присутствующие, тоже поднимая чашки и алюминиевые кружки.

Пустые бутылки летят в Ангару и, покачиваясь, плывут по волнам. Кто-то поет, кто-то читает стихи.

— Разве в капиталистической стране возможен такой культурный подъем масс, когда все пишут стихи! — говорит Игорь Алле. — Как говорил Маяковский: «Землю попашет — попишет стихи».

— Господи, опять Маяковский! — отчаянно говорит Алла.— Пойдем лучше по тайге побродим.

Все с радостью принимают предложение Аллы и гурьбой направляются в тайгу.

— Поглядишь за кулешом? — кричит жена капитана Нюшке.

— Погляжу,— отвечает Нюшка.

У костра остаются только Нюшка и парень с приемничком.

Парень видит на глазах у Нюшки слезы.

— Что с вами? — спрашивает он.

— Да так... Стихи душевные... И так складно...

Парень усмехается углами губ.

Парень покручивает приемничек.

— Париж,— говорит парень, поймав чью-то песню.— Потом как-то особенно смотрит на Нюшку и предлагает:

— Давайте выпьем. Париж далеко, а здесь тайга и мы с вами.

Парень, не ожидая согласия, наливает оставшуюся водку в две чайные чашки.

— За что пьем? — спрашивает парень у Нюшки.

— Не знаю.

Парень продолжает смотреть на Нюшку странным взглядом.

— Давайте выпьем за единственно реальное, что существует в жизни,— за мгновение!

Нюшка и парень выпивают: она до дна, а он до половины.

— Что это у вас дрожат руки? — спрашивает парень.

— Это от вибратора,— говорит Нюшка.

— А у вас очень красивые волосы,— медленно говорит парень.

Нюшка пугливо отстраняется от его руки.

Парень приближает лицо Нюшки к своему.

Нюшка со страхом смотрит на парня, но уже не сопротивляется, а только закрывает глаза.

— А ты совсем не умеешь целоваться,— говорит парень.— Это редкость в двадцатом веке.

Он поднимает Нюшку за руку с травы и говорит ей:

— Пойдем.

И Нюшка идет за ним с закрытыми глазами, еле переставляя ноги от страха и стыда.

А в приемничке, забытом у костра, поет и смеется Париж.

Нюшка налегает грудью на вибратор, вонзая его в месиво бетона. От дрожи вибратора сотрясается все ее тело.

К Нюшке подходит тот самый парень с блокнотом в руке.

— У вас значительно снизились производственные показатели,— говорит он, заглядывая в блокнот.

Нюшка даже не поднимает головы. Нюшка смотрит на бетон каким-то неживым взглядом.

— Пожалуйста, учтите это,— говорит парень и продолжает идти дальше.

— У, холоднозмей,— шипит ему вслед худущая.

Нюшка снова яростно налегает грудью на вибратор.

Слезы из ее глаз падают в бетон.

— Горько! — раздаются восторженные крики.— Горько!

Игорь поднимается и неловко целует Аллу в щеку.

Алла в белом воздушном платье. В таком же платье и толстая девушка, которую целует ее жених — шофер, одновременно поправляя рукой галстук-бабочку.

— Ты меня целуешь или галстуком занимаешься? — недовольно шепчет ему толстуха.

— Душит, проклятый,— смущенно говорит шофер.

— Горько! — снова кричат строители, набившиеся в женское общежитие, украшенное хвойными ветками и таежными цветами.

Новобрачные снова целуются.

Под шумок худущая целуется со своим соседом — строителем, которого мы видели у костра над Ангарой.

— Э, торопишься,— шутливо грозит ей пальцем бригадир.— Побереги губы — еще после свадьбы пригодятся.

— Ангарский поток мы уже перекрыли, а вот как поток новобрачных перекрыть? — тоже шутливо почесывает затылок Иван Федорович.

Иван Федорович обращается к сидящей рядом с ним Нюшке в крепдешиновом платье, в праздничных туфельках:

— Пора и тебе, курносая, замуж.

— Еще успеется,— говорит бригадир, предостерегающе толкая в бок Ивана Федоровича.

Нюшка поднимается и выходит из барака.

Нюшка стоит, прижавшись спиной к стене, за которой раздается свадебный шум и смотрит на покачивающиеся звезды.

Из барака выходит тот самый парень.

Парень закуривает и замечает Нюшку.

— Видел ваш портрет в «Огоньке»,— говорит парень,— вы теперь знаменитая.

Он подходит к Нюшке ближе и берет ее за плечи.

Нюшка отстраняется.

— Беременна я,— говорит она, опустив голову.

Парень опускает руки с ее плеч, несколько растерянно затягивается сигаретой.

— Ну, при современной медицине...— Его глаза затем холодеют.— А впрочем, откуда я знаю, что это от меня. Я, конечно, был первым — не отрицаю, но кто-то мог быть и вторым...

Нюшка размахивается и бьет его по лицу.

Нюшка бросается бежать куда глаза глядят.

Нюшка бежит мимо новых домов, мимо лозунгов «Семилетку в четыре года!». Нюшка задыхается, но бежит и бежит на огни эстакады, возвышающейся над Ангарой.

Нюшка взбегает на эстакаду, стуча праздничными туфельками по доскам среди тяжело ворочающихся башенных кранов. Над ее головой, качаясь, плывут на крюках бетонные плиты.

— Эй, очумела, что ли?! — кричат Нюшке верхолазы.

Нюшка подбегает к перилам эстакады и смотрит вниз, в тянущую ее черную воду.

Там, внизу, рассыпанные на берегу, горят огни новорожденного города.

Нюшка смотрит на эти огни, как будто прощаясь с ними.

На Нюшкино плечо ложится брезентовая рукавица.

Нюшка вздрагивает и оборачивается. Рядом с ней стоит немолодой верхолаз.

— Любуешься, дочка? — спрашивает верхолаз и, вглядываясь в огни, говорит:— Сколько мучились, мучились, а вот, гляди — уже город... Наш с тобой город, дочка...

И вдруг снизу раздается отчаянный крик: «В плотине трещина!» И следом за криком — пронзительный вой сирены.

— Скорей! — говорит верхолаз, нахлобучивая поглубже кепку и бросаясь вниз по железной лестнице.

Нюшка какое-то мгновение еще смотрит на воду, но потом бросается следом за верхолазом — туда, где ревет сирена и мечутся люди.

— Горько! Горько! — по-прежнему продолжаются возгласы неуемных гостей в бараке. Но и сюда доносится вой сирены. Все застывают с поднятыми рюмками.

Все переглядываются.

Первым, ни слова не говоря, к двери бросается Иван Федорович, за ним — остальные.

И вот они уже бегут по берегу Ангары, сливаясь с другими, отовсюду бегущими людьми.

Алла и толстая девушка в свадебных платьях сбрасывают на ходу туфли-«гвоздики» и бегут босиком. Жених-шофер срывает с себя мешающий ему галстук-бабочку.

Лица у всех сосредоточенные и напряженные.

А сирена продолжает завывать.

— Кончено,— говорит Иван Федорович столпившимся людям, поднимаясь из чернеющего нутра плотины.— Дайте закурить.

Чьи-то руки всовывают ему в зубы папиросу, чиркают спичкой.

Иван Федорович глубоко затягивается.

А снизу продолжают появляться измученные, мокрые до нитки, измазанные рабочие.

Верхолаз несет на руках неподвижную Нюшку.

Разодранное, промокшее крепдешиновое платье облепило ее тело. На ногах и руках —ссадины.

— Жива? — бросаются к верхолазу девчата и парни из нюшкиной бригады.

— Жива,—улыбается верхолаз.— Она у нас герой.

Нюшка открывает глаза.

Нюшка видит склоненное над ней доброе лицо верхолаза, лица подруг и улыбается.

— Переодеться тебе надо,— говорит Алла.— Я тебе дам свое платье...

Нюшка в белом свадебном платье Аллы сидит рядом с друзьями на краю эстакады, свесив ноги над бушующими волнами Ангары.

На Алле — пиджак Игоря и его брюки.

Комсомольский вождь несколько смущен тем, что он в трусах на глазах у членов организации, но даже в трусах продолжает держаться несколько официально.

Нюшка трогает рукой белое облако свадебного платья, и глаза ее чуть грустнеют. Но это только на мгновение.

— Солнце,— говорит толстая, прижимаясь к своему жениху-шоферу.

И над темными вершинами тайги действительно медленно поднимается солнце, заливая светом пробудившийся Братск. И все смотрят на солнце такими глазами, как будто оно поднимется еще чуть-чуть — и произойдет что-то необыкновенное.

И такие ожидающие глаза у Нюшки.

Торжествующий крик новорожденного существа.

Женщина-врач пошлепывает его.

— Здорово, новый братчанин! Ого, а ты тяжеленький!

Нюшка смотрит на него измученными влажными глазами.

— Тяжеленький...— повторяет Нюшка.

Но потом глаза ее теплеют. Нюшка протягивает руку и гладит безволосую головенку.

— Опять подарков нанесли,— ворчливо говорит пожилая сиделка, ставя на Нюшкину тумбочку пакеты с мандаринами, банки джема и цветы.— А тебе уже пора выписываться, мать... Кто же это у тебя такой заботливый?

— Не знаю,— говорит Нюшка в больничном халате, качая на руках сына.

— Прямо, не знаешь,— недоверчиво подмигивает ей сиделка.

— Все-таки вы неудачно назвали сына,— говорит лежащая напротив женщина.— Трофим... Почему Трофим? Так звали его отца?

— Председателя нашего так звали,— говорит Нюшка.

— Председателя чего? Месткома, что ли? — чуть насмешливо спрашивает женщина.

— Председателя колхоза нашего...

— А-а,— говорит женщина и начинает ворочаться.—Опять схватывает...

Морщась от боли, она, однако, говорит:

— Нет, Трофим — это все-таки как-то немодно. Я своего назову Юрием— в честь Гагарина. Это все-таки больше в духе эпохи.

— Сперва родить надо,— не выдерживает наконец сиделка и выходит.

Входит женщина-врач, принимавшая Нюшкиного сына.

— Ну, как вы себя чувствуете?

— Хорошо.

— Значит, можете выписываться.

— Прямо сейчас? — радостно и в то же время растерянно спрашивает Нюшка.

— Прямо сейчас,— говорит врач.— Только дайте мне сначала ребенка.

— Это зачем? — испуганно прижимает сына к груди Нюшка.

— Не бойтесь,— улыбается женщина-врач.— Мы его вымоем, упакуем его в конвертик, как письмо, а потом вам и вручим... Вас будет кто-нибудь встречать?

— Нет,— говорит Нюшка, потупившись.

Сиделка помогает Нюшке надеть пальто и, наклоняясь к ней, таинственно сообщает:

— А вас там ожидают.

— Кто? — растерянно спрашивает Нюшка. В глазах ее испуг.

— А вот выйдите и сами увидите,— говорит сиделка.

Женщина-врач протягивает Нюшке запеленатого в конвертик сына. Нюшка осторожно берет его.

Нюшка хочет что-то сказать врачу и сиделке, но сама не знает что.

— Ничего не говори, дочка,— торопливо упреждает ее сиделка.— Вырастет добрый человек — сами тебе спасибо скажем.

Сиделка открывает дверь на улицу.

Качаясь на нетвердых ногах, Нюшка выходит на крыльцо роддома, зажмуривается от яркого солнечного света. Потом открывает глаза и видит перед собой и бригадира, и Аллу, и Игоря, и толстую со своим шофером, и худущую со своим строителем, и капитана катера, и его жену, и белобрысого матросика с аккордеоном. У всех в руках таежные цветы.

Белобрысый матросик падает виском на аккордеон и играет туш.

— Ну вот, так сказать, мы тут...— смущенно мямлит бригадир.

Нюшке сразу становится понятным все. Она прислоняется спиной к двери роддома, и безудержные слезы льются из глаз.

— Ладно реветь-то,— грубовато говорит бригадир.— Дай лучше взглянуть, каков он — сынишка наш...

Бригадир бережно берет из рук Нюшки ребенка и заглядывает в конверт.

Ребенок орет благим матом.

—Ого, какой голос! — говорит бригадир.— Однако прорабом будет!

Бригадир передает ребенка Игорю. Игорь испуганно таращит глаза, боясь уронить.

— Привыкай, привыкай, —говорит бригадир, поглядывая на торчащее впереди платье Аллы.

Ребенка передают из рук в руки.

— Стройкин сын,—говорит бригадир, подозрительно покашливая.

Ребенок в испещренных наколками руках капитана катера.

Капитан катера делает знак головой белобрысому матросику:

— Гимн Советского Союза! Только лирично...

Белобрысый матросик падает виском на аккордеон, и капитан декламирует под гимн:

— А ну, раздайся, двадцатый век,—
Родился новый человек!

Капитан возвращает ребенка Нюшке.

Нюшка не перестает плакать неостановимыми слезами.

— Будет, будет тебе, мать,— говорит бригадир.— Слезами сына не накормишь.

Он вытирает Нюшке слезы, не замечая, что у самого в глазах мокро.

Обычное рабочее утро Братска.

По асфальтовым улицам с сынишкой на руках идет одетая по-праздничному Нюшка.

Около Нюшки притормаживает «МАЗ».

Из него выглядывает щербатый шофер.

— Ну, как наш сынишка? — весело кричит он.

Вежливо козыряет старшина милиции:

— Ну, как наш новый гражданин?

И сияющая Нюшка гордо кивает всем — хорошо, мол.

Ей встречается горбоносый человек, который когда-то воткнул в глину деревянную лопату с надписью: «Главная улица. Дом номер один».

— Как наш новый гомо сапиенс? — и, показывая рукой, говорит: — Вот видите, я же вам говорил, что будет асфальт, будет главная улица. Вот вам и асфальт, вот и главная улица, вот вам и дом номер один.

Нюшка смотрит на изящный коттедж, стоящий на берегу среди деревьев, и на рабочих, затаскивающих туда мебель.

— Улица-то главная,— говорит Нюшка.— Да только мы, видать, неглавные... Завтра на работу выходить, а куда я сына дену? Ясель-то не хватает... С собой его на кран, что ли, возьму?

— А вы теперь на кране работаете? — удивленно спрашивает горбоносый.

— Овладела,— говорит с достоинством Нюшка.

— Да, изменились вы,— задумчиво говорит горбоносый.

— Не я одна,— говорит Нюшка.— Иван Федорович тоже изменился.

Нюшка хмуро косится на коттедж.

— Мы пришли с девчонками, про ясли ему говорим, а он: «Потерпеть надо. Большая стройка — большие жертвы»... Мы сами-то все терпели, потому и хочется, чтоб детишки лучше нас жили.

Нюшка идет дальше.

Горбоносый смотрит ей вслед.

— Нет, вы — главное, вы,— говорит он задумчиво.

Над почти уже законченной ГЭС возвышается несколько кранов. В кабине одного из них — Нюшка. Нюшкины руки уверенно движут рычагами, и стальная

громада крана, послушная этим рукам, с грохотом поворачивается среди облаков и птиц.

— Разрешите? — слышится голос.

Нюшка недовольно поворачивает голову и видит фотокорреспондента, лезущего снизу.

Фотокорреспондент, не ожидая разрешения, всовывается в кабину и прицеливается фотоаппаратом «Зоркий».

— Вот так, вот так...— говорит фотокорреспондент.— Побольше оптимизма во взгляде... Чудненько!

В кабине раздается плач.

Фотокорреспондент недоуменно оглядывается и видит годовалого малыша с погремушкой в руке, который сидит в углу кабины на расстеленном ватнике.

— Его снимай,— говорит Нюшка.— Название я тебе хорошее для снимка дам: «Небесные ясли».

— Ну, это, так сказать, к редакционному заданию не относится,— неловко улыбается фотокорреспондент.— Как говорит наш редактор — это бытовая деталь, а главное — трудовые подвиги.

— Эх, ты,— говорит Нюшка.— А еще твоя машина «Зоркий» называется. Какой же он зоркий, если видит только то, что редактору надо!

Фотокорреспондент, вздохнув, пожимает плечами.

— А ну, проваливай,— зло говорит Нюшка.

Фотокорреспондент ретируется.

Нюшка берет сына на руки, покачивает его, успокаивает, и с какой-то внезапной решимостью говорит:

— Ничего, Трошка, будут у нас ясли.

Нюшка нажимает рукой на кнопку, и кран ее призывно гудит.

Басистым гудком отвечает соседний кран. Из его кабины высовывается голова Аллы.

— Как твой наследник?— кричит Нюшка.

— Ничего,— кричит Алла, — только строители жалуются — в небе ни облачка, а сверху капает.

— Вчера бригадир опять к начальству ходил насчет ясель,— кричит Нюшка.— Начальство говорит: «Ну что мы можем сделать? Братск — первый в мире город рождаемости! Подождите немного!»

— Начальство, как природа,— кричит Алла,— а Мичурин сказал: не надо ждать милостей от природы...

— А хороший коттедж для Ивана Федоровича приготовили,— с какой-то затаенной мыслью кричит Нюшка.

— Хороший! — соображая что-то, кричит Алла.

— Понятно тебе? — кричит Нюшка.

Алла делает жест рукой — понятно, мол.

И оба крана обмениваются понимающими гудками.

По главной улице идет Нюшка в комбинезоне, держа сына на руках. Шаги у Нюшки властные, хозяйские. Лицо — командирское. Рядом с ней — Алла, тоже со своим наследником.

А за ними идет толпа матерей в спецовках, с детьми на руках.

Взгляды у всех задорные, решительные.

Нюшка подходит к калитке, на которой написано «Дом № 1».

Нюшка смотрит на еще пустой коттедж, виднеющийся внутри, и сапогом распахивает калитку.

— Занимай помещение, девчата! — кричит Нюшка.

И женщины с детьми входят одна за другой в калитку.

У ворот дома номер один останавливаются грузовик, груженный мебелью, и «Волга». Из «Волги» выходит Иван Федорович с женой.

— Ну, будем выгружаться,— деловито говорит Иван Федорович рабочим, спрыгивающим с кузова грузовика.

— Ваня, посмотри, что там,— растерянно показывает ему жена на коттедж.

Иван Федорович смотрит сквозь забор и видит, что весь двор заполнен детьми и женщинами.

— Ничего не понимаю,— сдвигает шляпу на затылок Иван Федорович.

Иван Федорович решительно нахлобучивает шляпу и открывает калитку.

По бетонированной дорожке к нему навстречу идет Нюшка с сыном на руках.

— Милости просим, Иван Федорович, в наши ясли! — хитро улыбаясь, говорит Нюшка.

Иван Федорович глядит на детей, на женщин и бормочет:

— Да вы что — с ума сошли?

— Наоборот, в ум пришли,— говорит Нюшка.

Ребенок из Нюшкиных рук тянется к Ивану Федоровичу.

Ребенок теребит лацкан пиджака со значком Верховного Совета и тянет к себе значок.

— Ну-ну, ты еще не заслужил,— говорит Нюшка.

— Да, не пропадешь ты, Нюшка,— не то одобрительно, не то с некоторым испугом, а, вернее сказать, с растерянным удивлением говорит Иван Федорович.

— Не пропаду, Иван Федорович,— задорно говорит Нюшка.

— Вообще-то, партизанщина,— не очень уверенно говорит Иван Федорович.

Иван Федорович кряхтит, поглядывая то и дело на детей и женщин, и вдруг тихо говорит:

— Молодец, Нюшка.

Иван Федорович выходит из калитки.

К нему навстречу нервно бросается жена.

— Ну что же там такое, Ваня? Может быть, они перепутали дом?

— Ничего они не перепутали,— так же тихо говорит Иван Федорович.— Это мы с тобой перепутали.

Иван Федорович делает знак рабочим не выгружать мебель и говорит жене:

— Поехали в старую квартиру. Не такая уж она у нас плохая для двоих.

Садясь в машину, Иван Федорович глядит на двор, заполненный детьми и женщинами, и вдруг улыбается, вспоминая:

— «Главная улица стонет под пролетарской пятой»...

Уже значительно постаревшая сельская учительница, которая учила когда-то Нюшку значению слова «Отчизна», читает письмо от Нюшки собравшимся в избе односельчанам. Среди них — совсем уже старенький Прокофьич, седая, но такая же статная и горделивая Ниловна.

— «Так что Трошка вам всем тоже кланяется и на словах передал бы, да еще говорить не умеет. А двадцатого нашу ГЭС открывать будем. Может, свет ее до вас дойдет, да все нету подарка такого, чтобы одарила я вас за вашу любовь и заботы. Остаюсь преданная вам до гроба Нюшка».

— Дойдет свет твой до нас, дойдет, Нюшка,— говорит Ниловна.

Оглушительно гремят духовые оркестры. С грохотом бьются на ветру красные знамена. На арматуре, на кранах, на лестницах эстакады, на берегу черно от людей.

И среди колышущегося человеческого моря стоят Алла, Игорь, толстая с шофером, худущая с женихом, бригадир, капитан катера, его жена, белобрысый матросик с неразлучным аккордеоном.

Где-то в толпе стоит та самая старуха, которая подарила Нюшке жарки.

Стоят сиделки из роддома и женщина-врач.

И стоит Нюшка, прижимая к груди сына. На голову сына надета огромная для него буденовка. Нюшка поправляет буденовку, закрывающую глаза сына, и шепчет:

— Велика она тебе пока что... Ну да ничего — вырастешь...

Духовые оркестры смолкают. Становится тихо-тихо.

И вдруг раздается чей-то крик:

— Пошел! Пошел свет!

И тысячи ушанок, кепок, платков взлетают в воздух.

Люди обнимаются, целуются, плачут.

Плачет и Нюшка счастливыми, нестыдными слезами.

Бригадир показывает Нюшке на мачты высоковольтных передач, идущие от ГЭС в тайгу и еще куда-то в невидимые дали.

— Вона как мы шагаем, Нюшка! Вона как наша судьба шагает!

— Хорошо шагает,— улыбается Нюшка.

Снова играет оркестр.

Нюшка вздрагивает, узнавая мелодию:

— Смело мы в бой пойдем...

В ее застланных слезами глазах снова возникает председатель, ведущий ее в школу под эту мелодию, раздающуюся из патефона, люди, которые брели, напевая эту мелодию, в тайге...

А мелодия все ширится и ширится.

Сельская учительница мелом пишет на классной доске слово «Отчизна». На нее смотрят десятки детских глаз и среди них — глаза девочки с льняными волосами, как две капли похожей на Нюшку.

— Прочитайте вслух, дети,— говорит учительница.

— От-чиз-на,— громко по складам произносят дети.

Внезапно гаснет свет.
В класс со свечой входит Ниловна.
— Опять движок испортился? — спрашивает учительница.
— Нет,— покачивает головой Ниловна.
Ниловна смотрит на потолок.
— Сейчас дойдет,— медленно говорит она.
И в классе снова загораются лампы.

... с грохотом вращается турбинный вал на Братской ГЭС.

...гудят высоковольтные мачты в тайге.

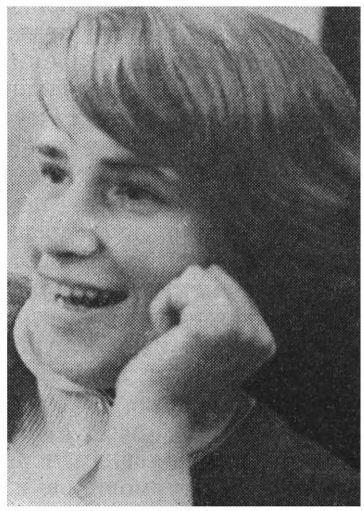
...по бесконечным рельсам мчатся электровозы.

...работают станки заводов и фабрик.

...студенты в тишине библиотек склоняются над книгами, поправляя настольные лампы.

..«Бип-бип!» — раздаются знакомые сигналы, и где-то в небе, как будто светинка Братской ГЭС, проплывает спутник.

...Ниловна стоит в наполненном светом классе со все еще горящей свечой в руке.
— Нюшкин свет...— говорит Ниловна.— Нашей Нюшки. Деревниной дочки...



Михаэль и Урсула ЧЕСНО-ХЕЛЛ

МАТЬ И БЕЗМОЛВИЕ

Перевела с немецкого Г. СНИМЩИКОВА

Кто не поработал бы ради славы,
Но кто же трудится для безмолвия?

Бертольт Брехт.
Хвала подпольной работе.

Берлин. Июль 1935. Небольшая улица в центре города залита солнцем. Вечереет. С магистрали доносится шум: слышно, как звонят и грохочут трамваи, гудят автомобили.

Фриц Байер, стройный, спортивного вида мужчина лет сорока, переходит улицу, едва заметно оглядываясь по сторонам. Ничто не выдает в нем тревоги, разве что крепко сжатые губы. Быстрыми шагами сворачивает он в одну из боковых улиц.

Лило Герман, молодая женщина с гладко зачесанными на пробор светлыми волосами, идет ему навстречу. Ее глаза из-под очков в простенькой оправе испытующе смотрят на Байера. Он бросает ей на ходу:

— Не ходите туда! Филипп — предатель!

Ничем не выдав своего волнения, Лило продолжает идти, затем останавливается у витрины и делает вид, что рассматривает ее.

Полицейская машина проносится мимо, пронзительно гудя. На обеих сторонах улицы собираются зеваки. Комиссар полиции в светлом дождевике отдает приказ:

— Обыскать все дома!

Лестница в богатом буржуазном доме. Мраморные плиты, плетеные дорожки, до блеска начищенная медь, широкие двустворчатые двери.

Байер, с трудом переводя дыхание, прислонился к стене. Он в предельном напряжении. Прислушивается. В одном из нижних этажей хлопнула дверь. Слышны шаги человека, идущего вверх. Это тяжелые шаги. Они уже совсем близко, устрашающе близко. Байер поднимается этажом выше.

Печатается с сокращениями.

Клара Бауман, плотная женщина лет пятидесяти пяти, несет в прачечную на чердак корзину с грязным бельем. На ней резиновый фартук, голова повязана платком. Она идет мимо Байера, не замечая его.

Фриц Байер делает вид, что только что позвонил, и ждет, что ему откроют. Он слышит, как женщина отворила дверь чердака. Внезапно он вздрагивает: подбитые гвоздями, сапоги громыхают по плитам, с топотом устремляются вверх по лестнице.

Несколькими прыжками он нагоняет Клару у входа на чердак. Она оборачивается, испуганно глядит на Байера, который, задыхаясь, шепчет:

— Гестапо!

Клара, перегнувшись через перила, видит полицию и штурмовиков и быстро втаскивает Байера в прачечную. Она срывает крышку с кипящего котла, вытаскивает белье и бросает его на деревянную решетку. В мгновение пар густой пеленой заполняет все помещение.

Но раньше, чем Клара успевает закрыть дверь, появляются штурмовики и полицейские и начинают обыскивать чердак.

Комиссар полиции заглядывает в прачечную и спрашивает:

— Вы здесь никого не видели?

Клара пожимает плечами:

— А кого я могла здесь видеть?

Комиссар обращается к полицейским:

— Что там?

— Ничего, господин комиссар!

— Ну, тогда дальше!

Клара стоит в дверях. Лицо ее совершенно спокойно. Она прислушивается к быстро удаляющимся шагам. Только услыхав, что внизу захлопнулась наружная дверь, она переводит дыхание, заправляет прядь волос под платок, ощупью находит форточку и открывает ее.

Байер подходит к стоящей у окна Кларе и следит за исчезающим паром. Глубоко вдыхает свежий воздух.

На углу — полицейская машина. Улица заполнена людьми. Полицейские обыскивают дом за домом.

— Вам здорово повезло, что сторожихи сегодня нет...— замечает Клара.— Если б вы ей попались на глаза...— Она принимается за белье.

— Теперь я должен уйти? — неуверенно говорит Байер.

Не отрываясь от работы, Клара отвечает:

— Еще рано... Так быстро они не уберутся.

— Ох!..— вздыхает Байер.— Понятно... вы ведь даже не знаете, кто я.

Клара перестает стирать, говорит решительным тоном:

— Если нынче за кем-то гонится полиция...

Б а й е р. И вам совсем нестрашно?

— Страх — дурной советчик!.. А вы-то знаете, кто я?

Отчеканивая каждое слово, Байер говорит:

— Есть нечто такое, что можно назвать классовым чутьем.

Клара внимательно смотрит на него:

— Если я могу кому-то помочь...

Б а й е р. Крыша над головой, это было бы уже хорошо... Только до завтрашнего утра, а там я уйду...

— Нет, не то... Здесь наверху вы не можете оставаться. Ключ я должна отдать... У меня дома... Не опасно это для вас?..

Б а й е р (*решительно*). Наверняка безопаснее, чем на улице!

Квартира Клары. Маленькая, скудно меблированная комнатка, рядом кухня. Клара готовит еду и накрывает на стол. Байер наблюдает за ней, оглядывает комнату. На низеньком шкафчике расставлены семейные фотографии: свадебная в золоченой рамке — на ней молодая Клара с женихом; затем фото мужа — Густава — серая шинель, каска, ранец; карточка Клары с малышом на коленях. И еще фотография — тот же малыш, но уже лет двадцати, смеющийся, уверенный, сильный. Байер хватает фотографию, удивленно качает головой:

— Невероятно, но это Эрнст!

Быстрыми шагами идет он на кухню к Кларе, протягивает ей фото:

— Это ваш сын? Я его знаю.

Клара идет в комнату, уклончиво отвечает на ходу:

— Эрнста многие знают...

Байер следует за ней, ставит фотографию на место и бормочет:

— Вот так случай... Знал бы только Эрнст, что я пристроился именно у его матери. Три дня назад,— говорит он тихо,— я с ним говорил...

К л а р а (*быстро*). Где?

Б а й е р. Не в Германии...

Клара не может скрыть волнение. На мгновение она закрывает глаза, садится на стул возле овального стола.

— Он здоров, мой мальчик? У него все в порядке?

Голос ее звучит глухо. Байер подходит к столу.

— У него все хорошо, мать. Он настоящий парень, твой Эрнст. Он мне рассказывал о тебе.

Клара говорит смущенно:

— А что, собственно, обо мне рассказывать...— И добавляет: — Вот если бы я могла тебе помочь, товарищ...

— А твоя квартира безопасна? Могу я встретиться здесь с товарищами?

Клара пожимает плечами:

— Вот уже год, как гестаповцы тут не были. Они долго справлялись об Эрнсте, но наконец отстали.

Б а й е р. А что ты сама?

Клара внимательно смотрит на него:

— Я? Я делаю кое-что для «Красной Помощи», собираю деньги...

Он соображает вслух:

— Рискнуть нам, что ли? Это, конечно, не отвечает правилам конспирации, но другой возможности я не вижу... Что ж, рискнем.

К л а р а. Хорошо, а куда мне идти?

— В рыбный магазин «Нордзее», у вокзала. Там пожилая, курчавая продавщица. Ты скажешь ей: «Нет ли у вас морского петуха или красной триглы?» Она ответит «Мы их получим в ближайшие дни. Кому я должна позвонить?» На это ты скажешь: «Эльвире» — и отдашь ей этот листок. — Байер вынимает из кармана записную книжку, садится к столу и пишет.

Клара берет листок. В дверях оборачивается и спрашивает:

— Как это? Морской?..

Б а й е р. Морской петух или красная тригла — это рыба.

Клара уходит. Байер остается один.

Рыбный магазин «Нордзее». Нескольких покупателей обслуживают две продавщицы, молодая блондинка и пожилая женщина с курчавыми волосами.

Прохожие спешат мимо витрины. Клара останавливается возле нее и рассматривает товар. Взявшись за ручку, она не сразу отворяет дверь. Шепчет: «Морской петух или красная тригла». Входит в магазин, направляется к прилавку, за которым работает пожилая продавщица, и ждет своей очереди.

— Пожалуйста, что вам угодно?

— Есть ли у вас морской петух или красная тригла? — без запинки спрашивает Клара.

Внимательный взгляд продавщицы:

— Мы получим их в ближайшие дни. Кому я должна позвонить?

Клара стоит как парализованная. В горле — ледяной комок. Какое же имя? Имя? Волнение сковало ее мысли, в памяти возникают все те же слова: «Морской петух или красная тригла...», «Кому я должна позвонить?», «Кому я должна позвонить?» В ее глазах, обращенных к продавщице, мольба о помощи.

К прилавку подходят две женщины. Продавщица нерешительно обращается к ним:

— Пожалуйста, что вам угодно?

Растерянная и подавленная, блуждает Клара по улицам. Зеленщик уносит в лавку свои товары — конец торговли. Уличные часы показывают без десяти семь. Отчаяние Клары растет. Ноги словно налиты свинцом. В глубоком раздумье останавливается она у витрины. Экстравагантно наряженный манекен кокетливо вращается вокруг оси и надменно таращит глаза на Клару.

Взгляд Клары падает на фарфоровое блюдо в левом углу витрины. Крупными, броскими буквами на нем написано: «Салон мод «Эльвира». Клара мчится к рыбному магазину.

Пожилая продавщица моет каменный пол. Увидав Клару, она поднимается и вопросительно смотрит на нее.

— Позвоните Эльвире! — говорит Клара, едва переводя дыхание.

— А я-то волновалась! — отвечает продавщица.

Клара быстро отдает ей листок.

— Все в порядке!

Полицейское управление. Гестаповец в дождевике рывком распахивает двери своей приемной и раздраженно говорит секретарю:

— Сбежал, мерзавец! Полдня пошли к свиньям! — Сбрасывает дождевик, бросает его на стул, приказывает: — Пишите! Как всегда, вступление...— Прислоняется к подоконнику, диктует:— Беглец Фриц Байер, имеющий конспиративные клички Пауль, Макс, Бруно и, по-видимому, еще другие,— это коммунист, находившийся на подозрении еще при Веймарской республике.

Подходит к письменному столу:

— У нас нет фото для объявления о розыске... Переходим к приметам. Рост метр восемьдесят, лицо круглое, широкое, тонкие усики, глаза карие, блондин, волосы — на пробор слева. Носит серое пальто, коричневые полуботинки... Переходим к обращению. Лица, оказывающие помощь беглецу, будут наказаны строжайшим образом. Сообщения передавать в полицайпрезидиум города Берлина (Дирксенштрассе, 14, 3-й этаж, комнаты 805—807. Телефон 51-00-23), равно как в любой полицейский или жандармский участок. Подпись — Главное управление уголовной полиции города Берлина.

Раннее утро. Подвальное помещение богатого дома. Сквозь прорезь в двери падают газеты. Слышатся шаркающие шаги. Сторожиха поднимает газету, идет к кушетке у кухонного стола, за которым завтракает ее муж. Наливает себе чашку кофе, подает мужу несколько газет и принимается читать остальные.

В одной из газет объявление о розыске Фрица Байера.

Сторожиха говорит, посматривая на мужа:

— Снова кого-то ищут.— Она поправляет очки на носу, читает. Настораживается.— Похоже, что это... Так ведь это тот, вчерашний... Мне он сразу бросился в глаза. Вышел с прачкой тайного советника и давай через двор! Нет чтобы через главный вход.— Быстрым движением проводит гребенкой по волосам.— Бегу в полицию!

В квартире Клары. На кухонном столе зеркало. Байер сбривает усики. Смывает пену с лица и внимательно разглядывает себя в зеркале. На кухню входит Клара. Она изумлена. Байер надевает очки без оправы и поворачивается лицом к Кларе.

— Как вы изменились...— говорит Клара. Она подходит к плите и выключает газ. Наливает воду в чайник.

Звонят: один длинный звонок, два коротких. Клара испуганно смотрит на Байера, выливающего в раковину воду из тазика.

— Условный звонок — это Эльвира!— говорит Байер и смотрит на часы.—Но сейчас еще только шесть...

По узкому коридору Клара идет к входной двери, открывает ее.

Лило Герман входит в кухню и, тяжело дыша, падает на стул.

Байер озабоченно:

— Кто-то провалился?

Лило отрицательно качает головой:

— Все предупреждены... Но вот...— Она вынимает газету из кармана пальто.

Байер берет газету, подходит к окну и читает объявление о розыске. Говорит саркастически:

— Чистая работа! Ай да Филипп!

Он откладывает газету в сторону. Клара испуганно берет ее.

Л и л о. Пауль, тебя надо срочно спрятать. Все подготовлено...

Б а й е р (*рассеянно*). Да, да...

Лило настаивает:

— Идем скорее...

Но Байер смотрит на Клару, с ужасом читающую объявление:

— Теперь, мамаша Клара, и для тебя запахло жареным. Проклятая сторожиха видела нас вместе.

Клара понимающе смотрит на него.

Б а й е р (*решительно*). Тебе надо уезжать из Германии. Немедленно.

Лило вынимает из кармана пальто трамвайный билет и рвет его пополам. Подает половину билета Кларе.

— Вот это будет твой документ.

Клара с изумлением смотрит на половинку билета.

Лило объясняет:

— С этим ты завтра явишься после рабочего дня к сапожнику Акеркнехту на Гудрунштрассе, 7.

— Я знаю его...

Л и л о. Он даст тебе железнодорожный билет и назовет место явки на чешской границе!

Полицейский участок. Оперативный дежурный кричит на взволнованную сторожиху:

— Клара! Клара!.. В Берлине тысячи Клар... Надо же знать ее фамилию!

— Уж если я вам говорю, господин комиссар... Я знаю только, что ее зовут Клара. Она прачка тайного советника Швальбе, вот уже больше года...

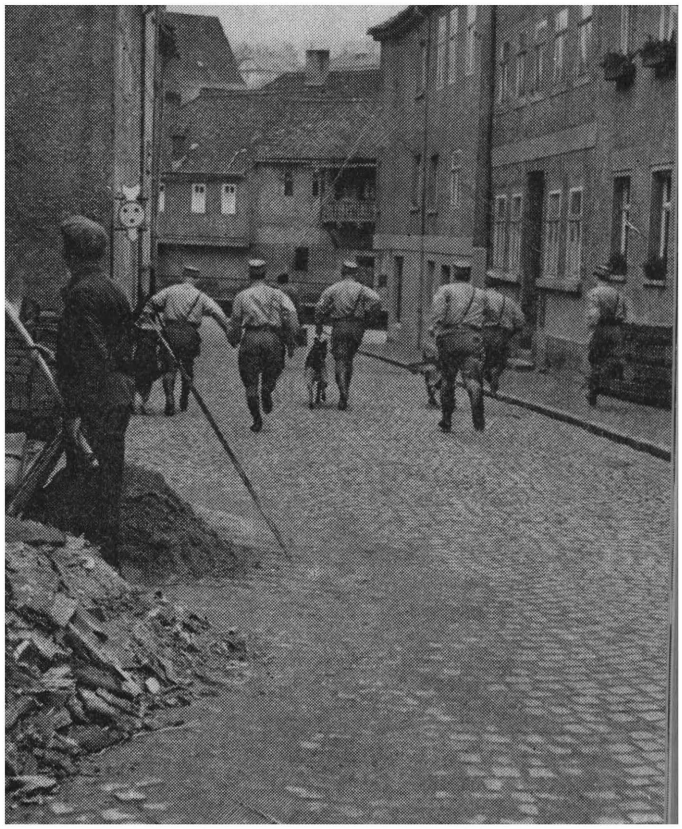
П о л и ц е й с к и й. Адрес тайного советника Швальбе?

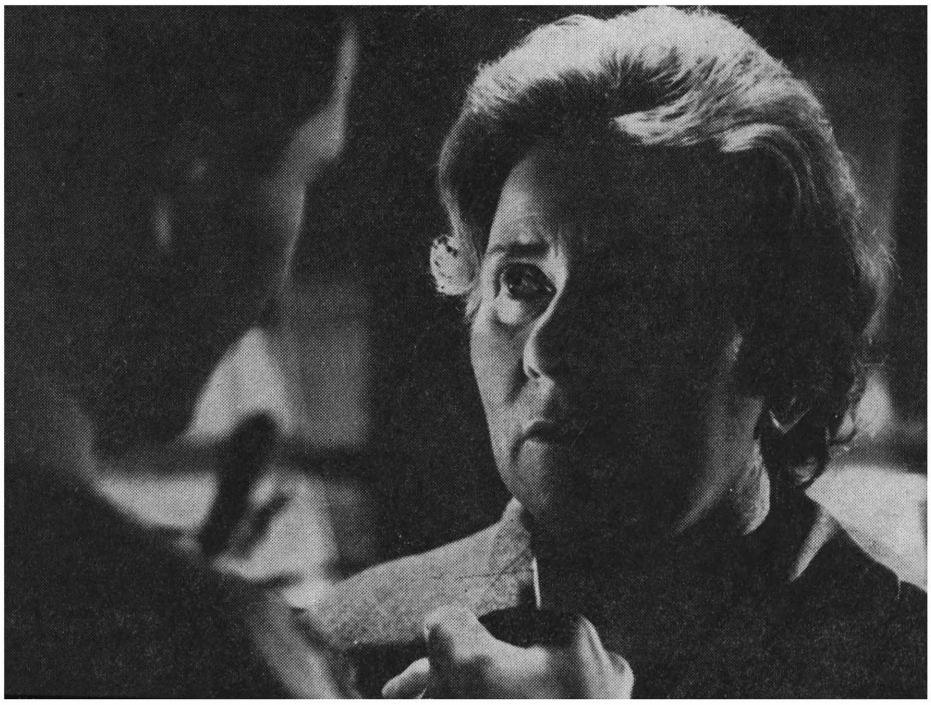
— Вальдштрассе, 27, второй этаж, направо. Но...

— Вы можете идти! — обрывает ее полицейский.

Сторожиха огорчена, она рассчитывала на большее.

Кадры из фильма
«Мать и безмолвие».
Режиссер Вольфганг Людерер.
Студия ДЕФА, 1966





Дом, в котором живет Клара. Перед ним, скрежеща тормозами, останавливается полицейский автомобиль. Выскакивают полицейские и быстро оцепляют улицу. Другие под руководством гестаповца в дождевике врываются в дом и выбивают дверь в квартиру Клары. Там никого нет. Все аккуратно прибрано. Платяной шкаф пуст. В комоде тоже пусто. На шкафчике — пустая позолоченная рамка.

Мастерская сапожника. На табурете Вилли Акеркнехт, перед ним груда обуви.

Клара подает ему половинку трамвайного билета, полученную от Лило Герман.

Акеркнехт вынимает из ящика с гвоздями другую половинку, складывает их. Половинки совпадают. Дружески кивает Кларе. Клара едва заметно усмехается.

Акеркнехт, шаркая туфлями, идет к своей старенькой конторке и вынимает оттуда железнодорожный билет. В узкую дверь входит его жена Эльза. Здоровается. Акеркнехт отсчитывает десять марок и кладет их на прилавок рядом с билетом. Клара прячет билет и деньги в сумку. Акеркнехт зажигает над столом свет и расстилает карту. Все трое склоняются над ней. Сапожник объясняет:

— Ты сойдешь в Эберсбахе. Там у нас есть свои люди. Наш товарищ опознает тебя, если ты выйдешь из вокзала через правый выход и, выйдя, поставишь свой чемодан у деревянного забора. Затем ты оботрешь лицо носовым платком и будешь ждать, пока к тебе не подойдут и не спросят: «Вам нужно в больницу? Я могу поднести ваш чемодан». И ты ответишь: «Там лежит моя сестра!»

Вокзал в Эберсбахе. Подходит дрезденский поезд. Пассажиры выходят из вагонов и покидают перрон. Дежурный по станции поднимает жезл, и поезд отправляется.

Клара проходит через правый выход из вокзала и, как было условлено, ставит свой чемодан возле деревянного забора.

Пожилой человек с обветренным лицом, как бы случайно стоящий на площади, пристально смотрит на нее. Клара носовым платком вытирает пот с лица. Мужчина подходит к ней. Клара испытующе смотрит на него. Мужчина приподнимает шляпу:

— Вам в больницу? Я могу поднести ваш чемодан.

— Там лежит моя сестра.

— Ну, тогда пошли...— Мужчина берет ее чемодан, и они молча отправляются в путь.

Грузовик со штурмовиками, грохоча, проезжает мимо. Мужчина говорит отрывисто:

— Главное, не бросаться в глаза...— Затем добавляет: — Если из того дома выйдет человек и отправится за нами, не пугайся. Ему тоже надо перейти. Еще несколько минут — и мы в Богемии.

Они сворачивают в узкий переулок. Клара искоса смотрит назад. За ними следом идет молодой человек с узким, бледным лицом. Шагают дальше. Вдруг Клара вздрагивает: навстречу идут четыре штурмовика, двое с собаками. Кларе и ее спутнику нельзя ни посторониться, ни отступить.

Старик подходит к ларьку с цветами. Клара идет за ним, берет букетик резеды:

— Любимые цветы моей сестры.

Голос ее спокоен, но руки дрожат.

Хозяйка ларька высовывается из окна. Пока Клара платит ей за цветы, штурмовики проходят мимо.

Молодой человек, идущий позади, отступает в страхе и бежит. Штурмовики гонятся за ним. Рычат собаки. Клара видит, как они догоняют парня, окружают его и уводят. Она застывает на месте. Старик тянет ее за рукав. Усилием воли она заставляет себя идти.

Они входят на территорию больницы. В саду выздоравливающие прогуливаются с посетителями.

Пожилая медицинская сестра ведет Клару и старика по боковой дорожке до забора, отворяет ворота и запирает их за ними. Они пересекают лужайку и прячутся за ивой. Старик ставит на землю чемодан.

— Ну, вот,— говорит он. — Вот мы и в Богемии. А теперь еще два часа ходу до базы. Я пойду впереди шагов на двадцать. Если кашляну, прячься за деревом. Значит, таможенник или жандарм. Они тебя в два счета выпихнут обратно.

Клара вздыхает:

— Бедный, парень...

С т а р и к. Нервы сдали...— Он снова берет чемодан.— Ладно, пошли!

Они шагают по лесной тропинке, ведущей в гору.

Трактир при туристской базе. Входят двое чешских жандармов. Группа мужчин, сидящих у круглого стола, прекращает разговор. Мужчины берутся за карты, лежащие на столе, и делают вид, что продолжают игру.

Жандармы бросают короткое приветствие и садятся за дальний столик. Они окликают хозяина: «Пару пива!» Наполняя кружки, хозяин вопросительно смотрит на сидящих за круглым столом. Рослый, широкоплечий мужчина отвечает ему взглядом.

Жандармы закуривают. Хозяин подает им пиво и уходит из зала через маленькую дверь за стойкой. С полутемной площадки он быстро поднимается вверх по лестнице и зажигает в окне фонарь.

Стемнело. Клара и старик подошли к перекрестку. Видно здание туристской базы. Из слухового окна ярко светит фонарь.

Старик ставит чемодан на землю, говорит с досадой:

— Черт побери, в окне свет. Надо убираться! Вниз, в деревню.— И сочувственно добавляет:— Что, устала?

— Ничего, все хорошо, — отвечает Клара, хотя ноги отказываются ей служить.

Старик снова берется за чемодан:

— Видно, таможенники, а то и жандармы...

Они сворачивают влево. В долине мерцают огоньки небольшого селения.

Убогий домишко. Узкие, низкие окна с занавесками. Посреди комнаты большой, добела выскобленный стол, простые стулья. Старая женщина усердно трудится над кружевным покрывалом. Стук в окно. Старуха, шаркая туфлями, идет к двери и открывает:

— Ну, входи, Макс.

С т а р и к. На базе опасность!

— И поэтому ты ведешь постояльца.

В трактире на базе. В углу за круглым столом поднимается один из посетителей:

— Мне пора... Всему обществу — доброй ночи!

В убогом домишке. Макс ушел. Совершенно измученная, Клара едва держится на стуле. Усталым взглядом смотрит она по сторонам: полки за занавесками, на очаге черные от сажи горшки, ситцевый занавес, отделяющий постель от кухни, полевые цветы в стакане.

Старуха бормочет, наливая в тарелку суп:

— Есть надо... А потом ложись!.. Ешь!

Клара покорно берет ложку.

— Оно, конечно, не бог весть что,— говорит старуха, — но мы считаем, что голод надо делить поровну.

Снова стучат в окно. Это Венцель — человек с туристской базы. Он пожимает Кларе руку:

— Вот ты и с нами, жива и невредима!.. Завтра мы доставим тебя в Прагу. Там тебя ждет Пауль. Ты знаешь, о ком я говорю...

Улыбка пробегает по лицу Клары.

— А теперь тебе надо отдохнуть!

Светает. Старуха разводит огонь и ставит воду на плиту. В окно видна стройная женщина лет тридцати пяти, приехавшая на велосипеде. Женщина входит. Старуха опережает ее приветствие, приложив палец к губам: «Т-с-с». Женщина бросает взгляд на ситцевый занавес.

— Тут одна... оттуда... еле жива от усталости,— шепчет старуха.— Да, видно, и не молоденькая.

Клара с раскрытыми глазами лежит на стареньком диване за занавесом. Услыхав, что кто-то пришел, она повернула голову. Через щель в занавесе ей видно все, что делается на кухне. Старуха достает из подпола несколько связок с листовками. На листовках крупными буквами: «КПГ ЖИВЕТ! СВОБОДУ ТЕЛЬМАНУ!»

Женщина рассовывает пачки по карманам широкого пояса, специально сшитого для перевозки листовок, надевает пояс, поверх него — блузу и вязаный жакет. Пояс делает ее немного полнее, но эта полнота кажется естественной.

— Вечерком я заеду,— шепчет она, уходя, старухе.

Клара задумалась. Над переносицей залегла упрямая складка.

Прага залита яркими лучами солнца. Широко и привольно течет Влтава. Там, где река покидает город, она течет меж пологих зеленых холмов, к одному из которых прилепился небольшой поселок, утопающий в садах и цветах.

Байер останавливается у входа в маленький нарядный дом. Он стучится в дверь с надписью на дощечке «Франтишек Ружичка».

Алена Ружичкова, симпатичная молодая женщина, отпирает дверь и вводит его на кухню.

— Где ты пропадаешь? —бранит она Байера, выговаривая немецкие слова с чешским акцентом. — Франтишек сердится. — При этом лицо ее светится такой доброй улыбкой, что Байер невольно улыбается сам.—

И наша комнатушка для эмигрантов снова пустует.

— Знаю... новый квартирант идет вслед за мною.— Прочтя в ее глазах вопрос, он добавляет: — Знаешь, Алена, это женщина, которую многие хотели бы назвать матерью.

Мансарда с широким окном, пестрые вышитые занавески. На деревянном полу цветная домотканая дорожка. Старинное мягкое кресло с высокой спинкой. На покрытой белым кровати — горы подушек. На столе в пузатом кувшине полевые цветы. Возле стола — чемодан Клары.

Клара появляется в дверях и говорит, запинаясь от смущения:

— Это для меня? Неужели для меня?

— Входи, мать! — просто говорит Алена.

Прага. С трамвая, подходящего к остановке, спрыгивает молодой человек, пробирается сквозь толпу и мчится дальше. Он полон радостного возбуждения. У Национального театра он замедляет шаг и осматривается по сторонам, приглаживает руками волосы, застегивает воротничок рубашки, одергивает полы пиджака. С нетерпением ходит он взад и вперед.

Байер и Клара бродят по улицам. Кларе все непривычно: и этот чужой город с его красотами, и эти люди, язык которых ей непонятен, и даже успокаивающий голос Байера. Возле Национального театра Байер смотрит на часы:

— Сегодня вечером мы встретимся у Ружичков. У меня еще одна встреча, Клара.— И, посмеиваясь, добавляет: — Тобой сегодня займется другой товарищ. Он гораздо лучше меня покажет тебе Прагу... Он дожидается вон там, у входа в театр. — Байер протягивает ей руку: — Вот он уже идет, наш товарищ!

Клара смотрит в сторону театра и видит своего Эрнста, быстро сбегающего к ней по ступеням широкой лестницы. Ее лицо сияет, она делает еще несколько шагов — идти дальше у нее нет сил.

— Мой мальчик!— шепчет она.

Крепко прижавшись друг к другу, идут Клара с сыном через Карлов мост. Снова и снова поднимает она голову и смотрит на сына. Ребячески счастливым смехом отвечает он на ее взгляды. Возле одной из статуй они останавливаются. Эрнст облокачивается о перила. Ветер треплет его волосы. Клара украдкой приглаживает их. Потом они поднимаются по длинной каменной лестнице. Клара крепко держится за перила, она дышит с трудом. Эрнст озабоченно смотрит на мать. Но она продолжает шагать по лестнице, не спуская с сына любящих глаз.

Алена и Франтишек Ружички хозяйничают на кухне. Сегодня две причины, чтобы ни на чем не экономить: после долгой разлуки встретились Клара с сыном. Да еще и Байер тут, а с ним Ружичков связывает давняя крепкая дружба.

Они празднуют впятером. На столе полупустые блюда и миски, пустые бутылки. Из кухни появляются Алена и Франтишек с новыми блюдами и крюшоном.

Байер и Эрнст помогают расставить тарелки, и пока Франтишек снова наполняет стаканы, Эрнст продолжает рассказ:

— Тогда мы еще могли осуществлять переход границы большими группами. Все рюкзаки у наших были набиты «Коричневой книгой о поджоге рейхстага». Ее маскировали обложками каких-то безобидных изданий, названия которых я позабыл...

Франтишек неожиданно приходит ему на помощь:

— «Валленштейн». Драма Фридриха Шиллера.

Эрнст удивленно смотрит на него. Но Байер замечает:

— Уж Франтишек-то должен знать!..

Эрнст усмехается:

— Каково!..— И продолжает: — Встречались мы на автостраде в пятнадцати километрах от границы. Там в назначенное время появлялся грузовик и забирал весь материал в Берлин. Вначале все шло как по маслу. Наши чешские товарищи отлично знали обстановку и ловко переправляли нас через границу.

— Стоп! — прерывает его Байер.— Это прекрасный повод, чтобы выпить за здоровье наших чешских друзей!

Он поднимает бокал, и все следуют его примеру.

— Правильно, Фриц! — говорит Эрнст.

Все чокаются. Франтишек просит Эрнста рассказывать дальше.

Эрнст продолжает рассказ, Клара слушает, не сводя с него глаз.

— Немногим больше часа шли мы дремучим лесом. Шли в полном мраке — и от этого

чувствовали себя увереннее. Но вот, как нарочно, в тучах открылся просвет, и луна осветила нас посреди большой поляны. Мы оказались, как на ладони. Что делать?

На лесной поляне, залитой лунным светом, группа людей с рюкзаками.

Слышен голос Эрнста:

— Возвращаться, идти лесом? Но тогда мы пропустим явку. Итак, вперед, по травке, под сияющей луной!

Группа быстро идет вперед. Перед ней узкой лентой стелется тропа. Группа выходит из кустарника. Эрнст смотрит на часы.

Голос Эрнста:

— Мы точно, минута в минуту, явились к условленному месту на автостраде. Товарищи взяли мой рюкзак и спрятались в кустах.

Эрнст передает рюкзак товарищам, и они исчезают в кустарнике. Он отходит к обочине. Вдали видны зажженные фары грузовой машины. Эрнст наклоняется и развязывает шнурки ботинок.

Эрнст. Я дежурил на дороге, чтобы встретить грузовик. С водителем было условлено, что он остановится возле пешехода, который будет стоять у обочины и шнуровать ботинок.

Дорога. Бешено проносится грузовик. Эрнст разочарованно глядит ему вслед, смотрит на часы. Приближается другая машина. Эрнст снова наклоняется.

Эрнст. Один за другим проезжали мимо грузовики. А нашего товарища все не было.

Встревоженное лицо Клары.

Эрнст. Вот так я битый час кланялся каждому идущему мимо грузовику.

Байер (*шутливо*). Не то как кающийся грешник, не то как влюбленный юноша!

Эрнст. Хуже! Стоило какому-нибудь грузовику проехать мимо дважды, и тогда — извольте радоваться!.. К счастью, товарищ все же явился.— И добавляет с усмешкой: — Не сказал бы, что я встретил его чересчур любезно...

Байер (*живо*). А он ведь не был виноват. Эта история мне тоже известна.

Шоссейная дорога. Эсэсовцы установили здесь контрольный пункт и проверяют весь транспорт.

Голос Байера. За Дрезденом эсэсовцы преградили дорогу, все машины проверялись.

Голос Ружички. И несмотря на это, он поехал дальше!

К заграждению подъезжает грузовик «Опель-Блиц». Из кабины высовывается шофер «Драйлитер».

Голос Байера. Он умел быть спокойным, наш «Драйлитер». И юмор у него был, как у вашего Швейка. Ни единого разу он не сказал «Хайль Гитлер!», даже тогда, когда был в окружении коричневых. И все они считали, что он говорил «хайль».

Голос Клары. А как он это делал?

Голос Байера. Очень просто. Вместо «Хайль Гитлер!» он говорил: «Драйлитер!» Скороговоркой это звучит чертовски похоже.

На шоссе к «Опель-Блицу» подходят эсэсовцы и выкликают гитлеровское приветствие. «Драйлитер» отвечает на свой лад.

Байер вскакивает с места, поднимает правую руку и восклицает:

— Драйлитер! Драйлитер!

Все смеются. Франтишек поясняет Алене, о чем идет речь,— она не все поняла. Теперь хохочет и она. Клара радостно смотрит на сына.

Алена поднимает бокал:

— Выпьем за здоровье мамы Клары, и Эрнста, и Фрица...

— А еще я желаю маме Кларе видеться с сыном часто, часто, очень часто!— Эрнсту.— Обещаешь?

Эрнст серьезно, почти извиняющимся тоном:

— Это как раз и невозможно. Послезавтра я ухожу туда...

Клара замирает на месте, потом молча поднимается и выходит.

Байер (*с упреком*). Эрнст, почему именно сейчас?

Эрнст встает, идет к двери, оборачивается:

— Ты плохо знаешь мою мать. Она хочет знать правду сейчас, а не в последнюю минуту. — Уходит из комнаты.

Алена вздыхает:

— А я так хотела, чтобы все было хорошо...

В мансарде. Эрнст подходит к матери, молча обнимает ее.

Клара (*тихим голосом*). А тебе так скоро надо ехать, Эрнст? *(Поднимает голову, смотрит ему в лицо, словно хочет запомнить каждую черточку.)* Когда ты едешь?

Эрнст (*нерешительно*). Послезавтра...

Клара (*тихо*). Уже послезавтра... Где ты будешь работать?

Эрнст молчит, стиснув губы, потом говорит, чтобы успокоить мать:

— Не в Берлине.

Клара смотрит на него вопросительно, спрашивает:

— Ты не можешь мне сказать?..

— Могу... Но, мама, говорят то, что следует говорить, а не то, что можно. Зачем тебе эта тяжесть? — После долгой паузы добавляет:— Буду ли я работать там или на границе, все равно цель одна и опасность та же.

При слове «опасность» Клара вздрагивает:

— Будь осторожен...— И подавляя волнение:— Все правильно, мой мальчик... Мы должны быть сильными...

— Тебе не придется краснеть за меня, мама!

На одной из улиц Праги. Ветер срывает листья с деревьев, крутит и гонит их. Засунув руки в карманы пальто, Байер идет рядом с Кларой.

— Ты говорила мне про железнодорожника, служащего в камере хранения, я имею в виду товарища, у которого ты скрывалась перед побегом,— говорит Байер.— Ты уверена, что он надежен? Можем мы к нему послать человека, который передаст твой привет и потолкует с ним о наших делах?

— Герберт Шварце? На него можно положиться,— живо подтверждает Клара.— Он, правда, не член партии, но за него я готова положить руку в огонь!

— Последняя волна арестов унесла много жертв... Лило Герман ускользнула. Она в подполье. А Вилли Акеркнехта они захватили. Он сидит уже три месяца.

К л а р а (*встревоженно*). А его жена?

— Пока в порядке...— И после паузы:— Во всяком случае, нам нужны новые люди...

— А меня вы хотите отправить на покой?— спрашивает Клара.— Я еще могу заменить мужа.

Берлин. Бельвюштрассе, 15. У входа в подъезд красуется дощечка: «Государственный защитник при народном суде». Деловая толчея. Эльза Акеркнехт, в шляпе и пальто, с раскрытым зонтом, пробирается к подъезду. Закрывает зонт. Два молодых человека вежливо уступают ей дорогу.

В одной из комнат канцелярии чиновник диктует секретарше. Его прерывает телефонный звонок. Он снимает трубку:

— Д-р Шмидтхен слушает... — Потом говорит: — В каком уголовном деле?.. Вилли Акеркнехта... Скажите госпоже, э-э-э... извещение уже где-то в пути.— Он кладет трубку, обращается к секретарше:— Н-ну, давайте уж заодно... Пишите, пожалуйста!— Берет дело и ровным голосом диктует:

Номер дела 4 I 23251 Адвокатура

ОПЛАТА РАСХОДОВ

по уголовному делу против Вилли Акеркнехта, приговоренного к смертной казни 29 октября 1935 года за государственную измену

Плата за смертную казнь в соответствии с §§ 49/52 действующего уложения 300
За 26-дневное содержание в заключении 44
Плата за применение наказания и за исполнение приговора . . . . . 158—18
Дополнительно— за пересылку извещения об оплате расходов . . . . 0—12

Короткая пауза. Он считает в уме, затем говорит:

— Итого 502 марки 30 пфеннигов. Обязаны уплатить наследники Вилли Акеркнехта — лично фрау Эльза Акеркнехт. Берлин-Центр. Гудрунштрассе, 7.

Вечереет. Почтальон перебирает письма и открытки и сбегает по ступенькам в подвал, в мастерскую Акеркнехта. Быстро возвращается и идет в соседний дом.

В сапожной мастерской. На деревянной скамеечке, на которой обычно сидел Вилли, сидит, закрыв лицо руками и скорчившись, его жена. Рядом с инструментом на рабочем столе лежит счет адвокатуры.

Раннее утро. Эльза поднимает голову, проводит рукой по осунувшемуся, побледневшему лицу, выпрямляется, берет письмо и медленно идет к двери. Уходит.

Герберт Шварце в форме железнодорожника, со стареньким портфелем под мышкой, возвращается домой после ночной смены. Он уже собрался отпереть двери квартиры, как до него донеслись легкие шаги идущего снизу человека. Обернувшись, Герберт узнает Эльзу Акеркнехт. Предчувствуя недоброе, спрашивает:

— Что случилось, Эльза?

Она всхлипывает. Шварце поддерживает ее и вводит в квартиру.

Прага. Комната, деловой вид которой придают письменный стол и газетная полка. Это

«Мать и безмолвие»

одна из нелегальных ячеек Коммунистической партии Германии. Через раскрытые окна видны крыши старой Праги.

Байер ходит взад-вперед по комнате, затем обращается к Кларе:

— Это нелегкая задача, Клара... Состояние жены Акеркнехта теперь особое — она сверхмнительна и сверхдоверчива одновременно... Она может подвести товарищей и сама погибнуть... Она ищет смерти. Ее немедленно надо вывезти оттуда.

— Я готова.

— Ты справишься. Ты умеешь владеть собой. Но можно ли уже сейчас посылать тебя в Германию?.. Мы взвесили все «за» и «против»... Ты тот человек, которого знает Эльза и который...

Клара перебивает:

— Ведь я сама тебя просила. Раз нет другого... Я поеду.

Байер идет к столу и вынимает из конверта половинку календарного листка:

— Вот твой пропуск. У Эльзы другая половинка.

Солнце садится за горами. Клара выходит из леса, осматривает фасад туристской базы. В окне — пусто. Она идет вверх. Мысленно слышит она голос Байера: «Что бы ни случилось, ты доверенное лицо партии. Партия не бросит тебя в беде... Ты часто будешь одинока и предоставлена самой себе, часто ты должна будешь решать сама, что правильно, а что неверно... Ты должна научиться молчать, не только перед лицом врага, но даже и наедине с другом... Самое трудное — это необходимость молчать перед другом, это обязанность быть безмолвным... И что бы ты ни делала, помни: партия — это ты!»

Клара одолевает последние несколько метров и входит в дом. Венцель спешит ей навстречу, сердечно пожимает руку и ведет к круглому столу. Клара снимает пальто и шляпу и садится рядом с ним. Венцель удивленно осматривает ее.

— Если бы я не знал, что это ты, Клара... я бы тебя не узнал.

Клара смущенно улыбается и проводит рукой по волосам. Она только что из парикмахерской. В синем костюме и светлой блузке в горошек она походит на женщину из среднезажиточной среды.

— Это товарищи меня так обрядили. Они считают, что так безопаснее.

В е н ц е л ь. После еды ляг, отдохни. Жена моя проведет тебя через границу до дороги в деревню.

Предрассветные сумерки. Клара идет в двадцати шагах позади своей чешской проводницы. Холодное ноябрьское утро. Листва покрыта инеем, сосны в белых кружевах. Клару знобит. Проводница, та самая женщина, которая в домике старухи надевала пояс с листовками, говорит заботливо:

— Ты замерзла... Надо же, чтобы именно сегодня наступил такой холодище...

Клара снимает перчатки, растирает окоченевшие пальцы, затем, сняв фетровую шляпу, укладывает ее в сумку, достает шерстяной платок и повязывает им голову.

— Дай-ка, я сделаю по-другому!— говорит проводница и повязывает платок на свой лад.— Теперь ты выглядишь, как здешняя,—замечает она удовлетворенно. Она берет дорожную сумку Клары и советует:— Засунь руки в карманы пальто, они и согреются.

Они продолжают путь — проводница впереди, Клара в двадцати шагах за нею. Постепенно светает.

В горах. Метет сильный ветер. Проводница выходит из лесу и ждет Клару.

— Теперь мы у цели! — Она показывает на перевал: — Вот и граница... Сюда ни один таможенник не забредет. А дорога вниз идет через дремучий лес. Там тебя никто не увидит. Через четверть часа ты будешь внизу, в деревне. Не торопись — не надо раньше времени приходить на остановку автобуса.— Подает Кларе руку.— Будь счастлива, товарищ. А мне как бы не опоздать на работу!

Быстрыми шагами она идет обратно. Клара смотрит ей вслед. Внезапно налетает снежный буран и скрывает ее от Клары. Клара прячется под раскидистой сосной, поднимает воротник и еще глубже засовывает руки в карманы. Метель стихает так же внезапно, как началась. На земле — густой слой снега. Клара берет свою сумку, идет в сторону долины и вскоре исчезает за поворотом дороги. Следы женских башмаков с каблуками остаются на свежевыпавшем снегу.

Перекресток возле деревни. На указателе — названия соседних селений. Множество следов на снегу: от сапог, галош, велосипедов. Но на дороге, ведущей из погранич-

ного леса, видны лишь следы Клариных башмаков.

Появляется крестьянин с овчаркой, замечает следы Клары, настораживается. Идет к деревне по этим следам.

До церкви — рукой подать. Клара останавливается, осматривается и видит позади мужчину с собакой. Она встревожена, ускоряет шаг. И снова в сознании звучит голос Байера, приказывающий ей: «Не бросаться в глаза, идти уверенно. И прежде всего не нервничать! Это тем важнее, чем больше опасность». Она заставляет себя идти медленно. Уже слышит, что человек с собакой движется за ней по пятам. Уже слышит его голос:

— Не оборачивайтесь! Делайте то, что я вам скажу! Идите быстрее! Ждите у третьего двора!

Клара останавливается, но не решается обернуться.

Мужчина настаивает:

— Быстрее! Это в ваших интересах!

Страх охватывает Клару. И снова слышит она голос Байера: «Помни, что партия тебе доверяет!.. Страх еще не самое худшее. Важно победить страх». Мелькает мысль: половина календарного листка — опознавательный знак! На ходу из бокового кармана сумки вместе с носовым платком она вытаскивает этот листок, вытирает лицо платком, проглотив при этом листок. Стремительно оборачивается и кричит:

— Что вам от меня нужно?

Крестьянин ворчит:

— Да идите же вы быстрее! Это в ваших интересах!

В горах. Двое немецких пограничников спускаются к перекрестку. Один из них замечает следы Клары. Говорит другому:

— Глянь-ка, во-о-н там!

Другой свистит сквозь зубы.

— Занятно! Кто-то из города. Надо взять под микроскоп! Автобус к вокзалу отойдет через десять минут.

Первый пограничник вскидывает ружье на плечо и шагает вниз по дороге.

На сельской околице. Дорога. На одном из ее поворотов возникает фигура Клары, за ней следует человек с собакой. Он тщательно затаптывает своими огромными сапожищами следы Клариных башмаков.

Полутемная крестьянская избушка. В углу распятие, перед ним — лампада. Клара, поставив сумку на лежанку, натягивает на башмаки старые резиновые галоши. Смотрит на крестьянина, набивающего трубку.

— Ну и натерпелась же я страху. Я ведь и впрямь подумала, что вы пограничник.

Крестьянин раскуривает трубку.

— А как нынче разобраться в людях,— говорит он после паузы.

В деревне. Автобус стоит на остановке. Подбегают пограничник и гестаповец в штатском. Гестаповец входит в автобус, медленно движется по проходу, внимательно рассматривая обувь на женщинах.

Клара сидит в конце автобуса, сложив руки на коленях. Взгляд гестаповца скользнул по ее галошам. С разочарованным видом он выходит из автобуса.

Клара смотрит вслед ему застывшим взглядом. Автобус трогается.

Берлин. Хозяйственная лавчонка Эрвина Хаберланда. В задней комнате хозяин и дремлющая в кресле изможденная и постаревшая Эльза Акеркнехт. Хаберланд трогает Эльзу за плечо.

Эльза вскакивает и боязливо озирается.

Х а б е р л а н д. У меня для тебя добрые вести, Эльза!

Эльза смотрит недоверчиво.

— Разве я не говорил тебе, что товарищи обязательно помогут!

Он вынимает из бумажника половинку календарного листка и дает его Эльзе.

— Вторая половина у товарища, который переправит тебя через границу. Ты встретишься с ним сегодня вечером в шесть часов в квартире Труды Гейстлингер. Труду ты ведь знаешь?

Э л ь з а (*удивленно*). Учительница?

— Да!

Дрожащими пальцами хватает она листок и прячет в сумочке. По лицу ее скользит робкая улыбка. Хаберланд советует:

— Упакуй сейчас же вещи. Когда в наших местах у кого-то слишком долго горит свет, это бросается в глаза. На этом уже не один провалился.

На двери табличка: «Гейстлингер». У дверей Эльза, она волнуется.

Труда Гейстлингер, стройная женщина лет двадцати пяти, открывает дверь:

— Входи!..

— Здравствуй, Эльза! — говорит поднявшаяся из кресла Клара.

Эльза удивленно смотрит на нее:

— Это ты, Клара?.. Как ты изменилась. На улице я бы тебя не узнала.

Клара смотрит на Эльзу, взгляд выдает ее мысли:

— И я тебя тоже. Как же тебя скрутило горе.— И, поборов жалость, продолжает:— Я должна помочь тебе перебраться через границу. Мы едем завтра рано утром. Я тебя доставлю в Прагу, слышишь?

Эльза (*кивает*). У меня уже и чемодан собран.

Вынимая из кармана железнодорожные билеты, Клара говорит:

— Завтра в шесть утра мы встретимся на вокзале Кёпеник. Ты меня не окликай. Сядем в поезд на Дрезден. В любом случае— мы познакомились только в пути...— Она дает Эльзе билет и продолжает:— И ничего не знаем друг о друге, даже имен.

Эльза берет билет, прячет его в сумочку. При этом взгляд ее падает на половинку календарного листка. Она вздрагивает. На лице ее — отчужденность и недоверие. Искоса смотрит она на Клару, которая говорит:

— Да, я еще должна сказать тебе, Эльза. Моей половинки листка у меня нет. Со мной в пути случилась глупейшая история... Я проглотила его... чтобы не попасться.

Эльза бледнеет. Кричит визгливым от страха голосом:

— Меня, кажется, испытывают? Не попадусь ли на удочку?.. А я все знаю! Такими трюками меня не проведешь! — Кричит Труде: — Как ты могла ее сюда впустить? Ты что, знаешь ее, что ли?

Труда. Меня о ней известили по всем правилам. И пароль точный... Ты, кажется, бредишь, Эльза!

— Образумься, Эльза! — пытается успокоить ее Клара.

— Вон, вон отсюда! Где пропуск?.. Нет его! Ага!

Клара. Ведь я тебе уже объяснила, почему его нет.

— Каждый может так сказать, даже если он послан гестапо.

Труда (*резко*). Как ты смеешь говорить так с товарищем!

— Не будем тратить нервы. Попробуем спокойно во всем разобраться,— тихо говорит Клара.— Пропуском была половинка листка от маленького отрывного календаря. Вторая его половина у тебя. Верно?

Эльза в сильнейшем волнении враждебно глядит на Клару, молчит.

— На обороте листка было стихотворение. Несколько строчек было на моей половинке. Что было на твоей, я, конечно, не знаю.

Лицо Эльзы темнеет.

Клара напряженно старается вспомнить стихотворение. Затем она медленно говорит:

— Конец я еще помню... «Весна, это ты, тебя я слышу...»

Труда (*прислушиваясь*). Я это знаю! Это известное весеннее стихотворение! Я знаю его наизусть! — Обрадованно говорит Эльзе: — Если твой листок при тебе, то все в порядке.

Нерешительно Эльза вынимает из кармана пальто листок и прикрывает его рукой, чтобы Труда не могла прочесть. Усмехнувшись, Труда читает стихотворение, пытливо глядя на Эльзу:

Весна, твоя голубая лента
Снова веет на ветру...

Эльза всматривается в строки листка. Она видит, что текст совпадает со словами Труды. Труда радостно продолжает:

Эти сладкие ароматы
Снова реют поутру.

Эльза вздрагивает и разражается рыданиями. Клара участливо говорит:

— Ну и хватила ты горя, Эльза! Теперь главное — вытащить тебя отсюда невредимой.

Прага. Комната, из окон которой хорошо видны крыши Старого города. Представитель ЦК КПГ, пожилой мужчина высокого роста, говорит с улыбкой Байеру:

— Значит, товарищ Бауман с честью выдержала свое боевое крещение!

— В этом я ни секунды не сомневался! Такие люди, как Клара,— золото нашей партии. Но ты еще с ней познакомишься. Неясно одно: она похожа на сына или сын на нее... Кстати, Клара собирается работать дальше. Она хочет получить подпольное задание.

— А как ты думаешь?

— Я советую использовать ее в качестве связной.

Прага. Клара складывает нелегальную литературу в небольшой чемодан. Это «Роте

Фане» в малом формате и на тонкой бумаге, политические брошюры, замаскированные под рекламные издания. Байер умело вставляет в чемодан второе дно.

Клара в поезде. За окнами зимний пейзаж. Ее чемодан покачивается в багажной сетке.

Берлин. Камера хранения Силезского вокзала. Клара сдает чемодан Герберту Шварце. Он выдает ей квитанцию. Они обмениваются понимающими взглядами. Герберт несет чемодан в глубину склада.

В сквере. Клара отдает багажную квитанцию «Драйлитеру».

Силезский вокзал. Чемодан снимают с полки и вручают его «Драйлитеру» за столом выдачи.

«Драйлитер» за рулем грузовика. Едет по одной из берлинских улиц.

Снова Клара в поезде — над нею в багажной сетке ее чемодан.

Поезда, идущие в разных направлениях.

Купе. В сетке чемодан. Клара расстелила на коленях платок и вяжет.

В коридоре шаги и голоса. Штурмфюрер СА открывает дверь в купе, выбрасывает руку вперед и кричит:

— Хайль Гитлер!

Клара спокойно смотрит на него и отвечает:

— Хайль Гитлер!

Штурмфюрер СА оборачивается и зовет:

— Сюда, друзья!

Трое штурмовиков втискиваются в купе. Штурмфюрер СА садится рядом с Кларой и заводит разговор:

— Вяжете, видно, для сына?..

Клара спокойно считает петли и кивает:

— Да, да...

Штурмфюрер СА (*самодовольно*). Я так сразу и подумал. Трудовая повинность, не так ли? Нынче каждый должен выполнять свой долг перед родиной!

Клара. Конечно, и мой сын всегда верен своему долгу.

В купе. За окном характерный заводской пейзаж Биттерфельда. Клара вяжет.

Пустые пивные бутылки стоят возле штурмовиков, которые, сильно навеселе, дуются в скат.

Клара смотрит в окно. Поезд подходит к вокзалу Биттерфельд, стоянка. Клара опускает оконное стекло и выглядывает. На перроне — группа рабочих, они курят. Один из рабочих закуривает, смотрит на поезд и пассажиров. Это Эрнст Бауман.

Клара испуганно глядит на него. Зажимает рот рукой.

Эрнст с изумлением смотрит на мать.

В купе оглушительно хохочут — штурмфюрер что-то сострил. Мимо Эрнста проходят двое рабочих, приветствуют его:

— Здорово, Карл!..

Эрнст громко кричит:

— Чудесный день сегодня, верно! — И бросает лукавый взгляд в сторону матери.

Клара улыбается. Она слышала голос сына.

Дежурный поднимает жезл, поезд отправляется.

Клара стоит у окна, не замечая черные корпуса и огромные трубы биттерфельдских заводов. Она вся еще охвачена радостью мимолетной встречи с сыном.

Берлин. У камеры хранения Силезского вокзала стоят в очереди пассажиры. Чемоданы и рюкзаки принимают и относят на склад. Герберт Шварце выдает одному из пассажиров багажную квитанцию.

Вдруг к окошку протискивается Труда Гейстлингер и кричит:

— Алло, молодой человек!

Шварце узнает ее голос и оборачивается.

Труда. Не оставила ли я у вас вчера мой зонтик?

Шварце (*высовываясь из окна*). Нет, барышня, вчера нам ничего не передавали.

Труда шепчет:

— Курьеру нельзя идти на квартиру. Надо использовать запасную.

Шварце все понял. Он говорит громко:

— Наведайтесь еще завтра утром.— И снова берется за чемоданы.

Перрон Силезского вокзала. Штурмовики выходят из поезда. В дверях стоит Клара. Штурмфюрер СА выносит ее чемодан.

— Здорово тяжелый. И думать нечего, чтобы вы его несли сами.

— Что вы, милостивый государь, не беспокойтесь, пожалуйста!

Но с упрямством подвыпившего человека штурмфюрер отвечает:

— Положитесь на меня. Я доставлю вас до трамвая.

К л а р а. Очень любезно с вашей стороны, право... Но я сдам чемодан на хранение.

— Великолепно! — говорит штурмфюрер СА.— Я доставлю вас в камеру хранения.

У камеры хранения толпятся пассажиры. Шварце и другие служащие едва справляются с работой.

Шварце подходит к окну выдачи и с изумлением видит, как, расталкивая очередь, к окну пробивается штурмфюрер СА с чемоданом Клары. Лицо Клары спокойно, как всегда. Она говорит громко:

— Благодарю вас за заботу, господин штурмфюрер! Теперь я уже действительно не смею больше вас задерживать!

Но штурмфюрер не собирается уходить. Он ставит чемодан на прилавок и пододвигает его Шварце.

Шварце делает вид, будто он не заметил штурмфюрера, ему надо выиграть время. Он быстро хватает багаж какой-то дамы. Каракулями пишет на листке: «Сегодня в 18 часов у моста Эдиссона. На квартиру не ходи. Используй запасную». Сует листок в нагрудный карман.

Ш т у р м ф ю р е р (*с нетерпением*). Сколько же тут еще ждать! Тут что, паралитики?

Люди в очереди поворачиваются к штурмфюреру СА, служащие, оторвавшись от работы, неодобрительно посматривают на него. Появляется заведующий камерой хранения, со свастикой в петлице, и спешит услужливо заверить штурмовика:

— Прошу вас, господин штурмфюрер... Мои люди делают все, что могут. В такой суматохе бывают и задержки!.. — Подзывает одного из служащих.

Ш в а р ц е (*быстро*). Я уже занимаюсь! (*Тащит к себе чемодан.*)

— Наконец-то! — бормочет штурмфюрер. Он кивает заведующему: — Благодарю, коллега! Затем берет у Шварце квитанцию и подает ее Кларе: — Прошу вас! — И прощается, щелкнув каблуками. Уходит.

Видя, что заведующий разговаривает с одним из служащих, Шварце шепчет Кларе:

— В восемнадцать часов у моста Эдиссона. На квартиру не ходи. Используй запасную.

Клара незаметно кивает и исчезает в толпе. Шварце берет ее чемодан и уносит на склад. С размаху кидает его на полку. Чемодан лопается, летят маленькие, напечатанные на тонкой бумаге листы «Роте Фане». Ошеломленно глядит Шварце на разорвавшийся чемодан, на рассыпавшиеся по полу газеты. Заведующий камерой хранения быстро подбегает, поднимает с полу несколько газет и громко кричит:

— Никого не подпускать! Ничего не трогать! Запереть входы и выходы!—Он бежит в свою стеклянную будку, к телефону.

Шварце все еще в состоянии, близком к столбняку.

Ничего не ведая, Клара едет в трамвае.

В камере хранения. Комиссар полиции отрывает крышку чемодана, вытаскивает лежащие сверху женские платья и вынимает второе дно. Обнаруживаются брошюры и листовки. Спрашивает Шварце:

— Кто сдал этот чемодан?

Шварце уже пришел в себя, отвечает невозмутимо:

— Мы пропускаем за день сотни людей, нельзя же всех...

— Это был штурмфюрер СА,— с готовностью сообщает заведующий.

К о м и с с а р п о л и ц и и. Ч-т-о? Ка-ак?

З а в е д у ю щ и й (*запинается*). Я смею думать.. На нем была форма штурмфюрера...

— Да, верно... теперь и я вспоминаю! — Шварце пользуется возможностью отвести подозрение от Клары.

— А чего же вы бросились его обслуживать, хотя я поручил его другому? И о чем это вы с ним говорили? — кричит заведующий.

Шварце отвечает:

— Он был недоволен, что ему пришлось ждать. Я хотел ему объяснить...

Комиссар прерывает его:

— Объясните лучше, что это за спектакль! — И саркастически добавляет: — Так называемый штурмфюрер СА возит с собой женские платья и коммунистическую печать! Это ж двойная маскировка!

Ш в а р ц е. Я ничего не знаю!

Комиссар орет на него:

— Бросьте ваши глупые шутки! С каких пор вы действуете заодно с этим типом?

Ш в а р ц е (*протестующе*). Я его впервые видел!

— Да ну?!— Комиссар шагает взад-вперед, пристально разглядывая Шварце. Круто повернувшись на каблуках, он говорит заведующему:

— Прежде всего надо обыскать этого парня! Двоих сюда!

Пытаясь использовать мгновение, Шварце достает листок из кармана и хочет его проглотить.

Комиссар бросается на него, выворачивает ему руку с такой силой, что у Шварце вырывается стон. Кулак его разжимается, листок падает на пол.

Заведующий поднимает записку и подает ее комиссару, который пробегает листок глазами и говорит самодовольно:

— Вторую птичку мы тоже поймаем. Восемнадцать часов, мост Эдиссона...

Появляются двое полицейских и берут Шварце под стражу.

Мост Эдиссона. Смертельно бледный Шварце стоит, опираясь на перила. Против него и в нескольких шагах справа и слева стоят гестаповцы, не спускающие с него глаз. У Шварце вид человека, покорившегося судьбе,— он равнодушно разглядывает людей, с разных сторон идущих по мосту.

Улица Эдиссона. Клара переходит улицу, незаметно озирается, чтобы убедиться, что за ней не следят. Все в порядке. Она продолжает путь среди людского потока. В конце улицы открывается вид на мост Эдиссона.

Мост Эдиссона. С плохо скрываемой нервозностью комиссар гестапо смотрит на часы. Без одной минуты восемнадцать. Его острый взгляд впивается в каждого прохожего и задерживается на двоих в форме СА. Держа руку в кармане плаща, он пристально следит за Шварце.

Клара входит на мост. Она издалека замечает прислонившегося к перилам Шварце. Медленно идет к нему. Шварце напряженно всматривается в другой конец моста. Внезапно, повернув голову, он видит Клару. Колеблется меньше секунды. События развиваются молниеносно.

Шварце пронзительно кричит:

— Гестапо! — и смаху перепрыгивает через перила.

Воды Шпрее поглощают его. Щелкают выстрелы. Некоторые из прохожих испуганно останавливаются, другие бегут к перилам и смотрят вниз. Гестаповцы с обеих сторон оцепляют мост, но пока они добывают лодку, проходит много времени.

К корме идущей по Шпрее баржи привязана шлюпка. Шварце выныривает возле нее и плывет, держась за борт. Настороженно смотрит по сторонам.

Мост Эдиссона. Стоят полицейские машины, гестаповцы проверяют прохожих.

В одной из машин — несколько арестованных мужчин. Отдельно от других—охраняемый двумя полицейскими разъяренный штурмовик. Комиссар полиции торопит полицейских, проверяющих документы:

— Быстрее! Быстрее!— Затем кричит: — Женщины могут пройти!

Вместе с другими женщинами Клара проходит через ограждение и идет дальше.

Баржа на Шпрее. Шварце все еще держится за борт шлюпки. Силы его на исходе. Полицейская моторная лодка подходит к барже. Гестаповцы карабкаются на баржу, осматривают ее. Один из них приближается к корме.

Шварце набирает воздух и ныряет.

В квартире Труды Гейстлингер. Труда взволнованно говорит:

— О том, чтобы встретиться на мосту Эдиссона не было и речи!

К л а р а. Но Герберт и прежде давал мне информацию...

— Но на этот раз были гестаповцы! — парирует Труда.

— Может быть, один из них слышал, как он мне назвал...— размышляет Клара.

— А был кто-нибудь поблизости?

Клара отрицательно качает головой.

Т р у д а. Я ему только сказала, что ты не должна идти на квартиру.

— А почему? — перебивает ее Клара.

— Потому что там поселился отъявленный нацист. И еще я ему сказала: «Использовать запасную!» А это у меня, чего Герберт, конечно, не знал.

К л а р а. А ему и не к чему было знать. Но подозревать Герберта!..

Т р у д а (*вспыльчиво*). Я не понимаю тебя, Клара. Это же ясно: Герберт — предатель!

К л а р а (*с удивлением глядя на Труду*). Как быстро ты судишь о человеке, отрекаешься от него. Нет! Герберт — не предатель! Ни в коем случае!

Раздается звонок. Труда выходит. Клара сжимает в отчаянии виски. Но когда Труда возвращается в сопровождении «Драйлитера», Клара спокойно приветствует его:

— Это ты, Адам?

— Что случилось? Что с железнодорожником? — выпаливает «Драйлитер».

— Его арестовали... Мы еще не знаем за что,—отвечает Клара.

«Д р а й л и т е р» (*быстро*). Но чемодан с материалом мы не упустим. Нам он нужен до зарезу. Нам нужна информация для «Красного Сигнала».

К л а р а. Пока чемодан останется там.

«Д р а й л и т е р». Чемодан надо взять!

Т р у д а (*нервно жестикулируя*). Если железнодорожник предатель, то гестапо знает и о чемодане.

«Драйлитер» сердито смотрит на Труду:

— А если он не предатель, то ему вменят в вину этот чемодан... Его надо срочно взять! — К Кларе: — Дай мне квитанцию!

К л а р а (*решительно*). Ни в коем случае, Адам. Пока не станет ясно, откуда грозит беда, никто не получит квитанцию!

Стандартный пригородный поселок у одного из притоков Шпрее.

Теряя последние силы, выползает на берег Шварце. Несколько минут ничком лежит в кустарнике, встает, осматривается по сторонам, с трудом плетется к маленькому домику, стоящему на окраине поселка.

Добирается до калитки, просунув руку сквозь изгородь, открывает ее. Быстро пересекает садик, звонит в запертую дверь.

Дверь открывается, и молодой человек, воскликнув: «Герберт!» — втаскивает Шварце в дом.

Прага. Карлов мост. Вечереет. Сентябрьское солнце золотит крыши башен и покрывает Влтаву бесчисленными сверкающими пятнышками. На мосту появляются, углубившись в беседу, Клара и Байер. Неподалеку от того места, где Клара стояла с сыном, они облокачиваются о перила и смотрят вниз, в воду. Клара рассказывает:

— Это было так же высоко, как здесь... Я была еще далеко от него, когда Герберт крикнул: «Гестапо!»—и прыгнул через перила. Они стреляли по нему... А я... Я чувствовала себя такой беспомощной... Какое счастье, что теперь он вне опасности!

Б а й е р. При первой же возможности мы вывезем его оттуда.— Улыбаясь, он продолжает:— А, кстати, ты знаешь кто был товарищ, который грызся с тобой из-за багажной квитанции?

К л а р а. Адам?

— В самом деле, не знаешь?

Клара отрицательно качает головой.

— Это был «Драйлитер».

К л а р а (*улыбаясь*). Так вот это кто!

Б а й е р (*со вздохом*). Ах, сколько времени прошло с тех пор, как мы пировали у Ружичков. Немало воды утекло с того времени и в Влтаве и в Шпрее...

К л а р а. Угадай-ка, кого я встретила в пути? Тебе ни за что не додуматься!

Но лицо ее светится такой радостью, что Байеру не надо и угадывать. Он только спрашивает:

— Где?

— На вокзале в Биттерфельде... Из поезда. И он тоже меня видел.

Байер долго смотрит на нее. Затем возвращается к своей мысли:

— Это было очень правильно, Клара, что ты не дала квитанцию «Драйлитеру». Гестапо только этого и ждало!

— Честно говоря, я совсем не была уверена, что поступаю, как надо! — Она вынимает из кошелька тщательно сложенную квитанцию, рвет ее на мелкие клочки, бросает их в воду. Похожие на конфетти, они медленно плывут по течению. Клара задумчиво улыбается.

Берлин. Январь 1937 года. По улицам, разбрасывая из-под колес грязно-серую жижу, мчится грузовая машина. Она останавливается возле ворот фабрики боеприпасов и оружия, гудит.

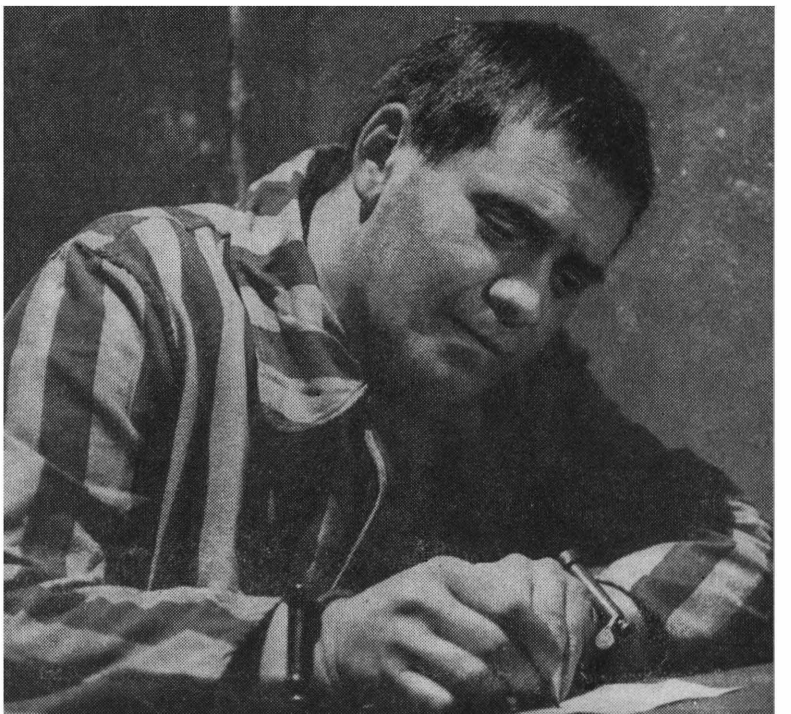
Ворота открываются не сразу, и Адам, сидящий за рулем, кричит:

— Эй, вы! Сонные мухи!

Находящийся в проходной переодетый в штатское гестаповец кричит сторожу:

— Открывайте! Чего развесили уши...

Сторож выходит. Распахивая ворота, ловит взгляд Адама, чтобы предупредить его, но тот быстро въезжает во двор и останавливает машину у погрузочной платформы. Как только он выходит из кабины, его окружают гестаповцы.



«Мать и безмолвие»

В кабинете директора фабрики. Директор, почтенный господин с размеренными жестами и изысканной речью, обращается с едва заметной иронией к комиссару гестапо:

— И вы в самом деле убеждены, господин комиссар, что на сей раз нанесли точный удар? Вы уверены, что захватили руководство пресловутого «Красного Сигнала»? Это было бы очень мило... Но если и теперь все окажется так же непродуманно, как полгода назад... Разве тогда вы не были столь же уверены? — Он вынимает из сейфа комплект гектографированной газеты «Красный Сигнал» и саркастически замечает: — Как видите, изрядная коллекция...— Он кладет комплект на стол и листает его.— Вот сентябрьский номер, октябрьский, ноябрьский и декабрьский. А вчера с той же мерзкой пунктуальностью вышел «Красный Сигнал» за январь...

Комиссар гестапо прерывает его:

— Господин директор, какого вы мнения о старшем инженере Кольбе?

— Это один из моих способнейших конструкторов...

— Имеет доступ к секретным делам предприятия?

Директор. Разумеется. В его должности иначе быть не может.

Комиссар гестапо (*уверенным тоном*). Имеет подозрительные контакты с рабочими, получающими недельный заработок.

Директор (*высокомерно улыбаясь*). Можете быть уверены, что мои инженеры отлично знают, кто чего стоит!

Комиссар гестапо (*пожимая плечами*). Подозреваю, что инженер Кольбе этого не знает. Во всяком случае, мои люди дважды заметили шофера Иозефа Грабнера идущим в виллу господина Кольбе.

Директор. И что же это доказывает, позволительно спросить? Грабнер? Кто такой Грабнер?..

Комиссар спокойно продолжает:

— Этот Грабнер — отъявленный коммунист... Вот уже два года он работает на вашей фабрике. Мы давно ходим за ним.— И как бы невзначай, но внимательно следя за эффектом своих слов, добавляет: — Впрочем, он только что арестован... В кабине его грузовика мы обнаружили три экземпляра этого... гм,— он указывает на последний номер «Красного Сигнала»,— этого информационного листка. Мы внимательно его изучили. Он содержит некоторые сведения о планируемых изменениях в расценках сдельных работ и связанные с этим очень точные производственные вычисления. Как видите, у вас и шоферам доверены секретные дела и тайные планы фирмы.

Директор изумленно бормочет:

— Старший инженер Кольбе?.. Нет, это чудовищно!.. Кто бы мог подумать!..

Берлин. Следственная тюрьма. Шофер Иозеф Грабнер — это «Драйлитер» — приведен под конвоем на допрос.

Комиссар гестапо (*изображая рубаху-парня*). Ну что, Грабнер, не улучшилась ли у тебя за это время память?

«Драйлитер» (*изображая простодушие*). Господин комиссар, мне нечего жаловаться. У меня всегда была отличная память!

— Так, так... Так с каких же пор ты издаешь этот «Красный Сигнал»? — Комиссар поднимает газету над головой.

«Драйлитер» (*удивленно*). Я? Да сколько же раз, господин комиссар, я должен говорить, что не имею с этим ничего общего!

Комиссар (*ухмыляется*). Слушай, держись лучше правды, тогда мы найдем общий язык. Вот, к примеру, кто это писал? — Он читает вслух абзац из «Красного Сигнала», испытующе поглядывая при этом на «Драйлитера»:—«Мы в заботах о Германии, о ее народе и будущем. Мы смотрим в глаза новой войне — войне, которой никто из нас не хочет, которая не принесет никому из нас никакой пользы, а только неисчислимые страдания. Один человек всегда предупреждал нас против военной опасности — этот человек — Эрнст Тельман!»

«Драйлитер». Чтобы я это написал? Вы меня переоцениваете, господин комиссар. Я бы никогда не смог так красиво выразиться!

— Видишь ли, в этом я тебе верю. Так гладко мог написать только человек, который...— И тут он быстро наносит удар: — Старший инженер Кольбе, не так ли?

Но «Драйлитер» отвечает с глубоким спокойствием:

— Вы слишком много от меня хотите. Откуда мне знать, кто делает эту газету и кто ее пишет?

Комиссар барабанит рукой по столу:

— А твоя связь с Кольбе?

Но «Драйлитера» трудно вывести из равновесия:

— Связь?.. Господин старший инженер и моя скромная особа? Машину господина старшего инженера я содержал в полном порядке. Почему же мне не подработать пару-другую марок?

— А эти три экземпляра «Красного Сигнала» в твоей кабине?

— Видите ли, господин комиссар, насчет них я все время ломаю голову, как это они туда попали... Уж не хотел ли кто-то меня подвести?..

К о м и с с а р (*откинувшись в кресле*). Заботу о своей голове ты можешь доверить нам. *(Обращаясь к помощнику.)* Убрать этого! Ввести следующего!

Пока «Драйлитера» выводят в левую дверь, комиссар нервно закуривает и смотрит на дверь справа, в которую вводят Кольбе, рослого, немолодого человека. Он в рубашке без воротничка и галстука, у него осунувшееся, посеревшее лицо. Он равнодушно смотрит на комиссара, который, с наслаждением затягиваясь сигаретой, взирает на него с наигранным сожалением:

— Н-да, господин старший инженер, я очень сожалею, что в нашей гостинице вы лишены привычного комфорта... Впрочем, все в вашей воле, вы можете в один миг положить конец столь неприятному положению.

Кольбе молчит.

— Хорошо, займемся делом.— Комиссар указывает на газеты.— Вам это знакомо?

— Нет!

— Ах, нет. И вы, разумеется, не знаете также, почему вы оказались здесь?

К о л ь б е. Этого я тоже не знаю!

К о м и с с а р (*грубо*). Ну, ладно, вы у нас еще попрыгаете!— Тушит сигарету.— Начнем по порядку. Допустим, вы не желаете говорить о газете. Но с Иозефом Грабнером у вас были какие-то дела?

К о л ь б е (*холодно*). У меня с ним не было никаких дел — во всяком случае, в том смысле, который вы имеете в виду. Иногда он мыл мою машину, иногда чинил ее.

К о м и с с а р. А что этот тип был коммунистом вас никак не заинтересовало?

К о л ь б е (*иронически*). Конечно, есть люди, которые, прежде чем дать поручение, требуют заполнения анкеты...

— Но, может быть, вы объясните, почему вы так пристрастились к Грабнеру? Не нашлось другого для ухода за вашей машиной?

— Кому из служащих я поручаю мыть машину, это, надо полагать, мое дело!— отвечает Кольбе.

К о м и с с а р. Понимаю, вы недурно обо всем договорились. Только это вам не поможет!

К о л ь б е. С таким же успехом вы могли заподозрить начальника отдела кадров, главного конструктора и еще бог весть кого...

— Что это значит?

К о л ь б е. Именно они рекомендовали мне Грабнера как весьма надежного специалиста.

Комиссар быстро поворачивает ход допроса:

— А кто давал секретную информацию для газеты?

Кольбе не поддается на провокацию:

— Поскольку я не знаю, о какой именно информации идет речь, я не могу ответить на этот вопрос. Вы забыли, что я ничего не знаю об этой газете.

К о м и с с а р (*злобно*). Вы очень умны, господин старший инженер. Но и ваш ум на этот раз вам не поможет. Время вносит ясность. С того дня, как вас арестовали, «Красный Сигнал» больше не выходит в свет. Мы обезглавили газету! Это настолько же надежно, насколько ненадежно сидит на плечах ваша голова!

Прага. Комната, из которой видны крыши Старого города. На столе — несколько номеров «Красного Сигнала».

Байер внимательно читает газету. Быстро входит представитель ЦК.

— Как дела? Сможете вы сделать абсолютно похожий на эти номер?

— Технически это не проблема... Адам был достаточно умен, чтобы матрицы каждого номера готовить по-иному. Это упрощает задачу. Но...— на его лбу собираются морщинки,— откуда взять информацию с фабрики? В ней всегда было что-нибудь остренькое...

— Не беспокойся, материал у нас есть, и достаточно острый. Тут другая проблема. Точность, с которой газета выходила месяц за месяцем, ставит нас в сложное положение. Если февральский номер не выйдет в срок, гестапо получит доказательство, что газету делали «Драйлитер» и Кольбе! Послезавтра курьер с февральским номером должен выехать.

Б а й е р. Я еще сегодня сообщу Кларе...

П р е д с т а в и т е л ь Ц К. Клара, это

хорошо... Газеты она передаст Мале. Это один из социал-демократических ребят в партийной группе фабрики. Он и его мать помогли Герберту Шварце... Клара может вполне на него положиться.

Берлин. Станция метро. Подходит поезд. Выходят пассажиры. Резкий свет зимнего солнца слепит людей, идущих из метро к остановке трамвая. Одной из последних из метро выходит Клара, переходит улицу. На углу тумба с афишами. Издалека бросается в глаза Кларе красный плакат. Его яркие буквы кричат. Они притягивают Клару к себе. Мертвая тишина. Широко раскрытые от ужаса глаза Клары.

ИЗВЕЩЕНИЕ

ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТНОЙ КАЗНИ НАРОДНОЙ СУДЕБНОЙ ПАЛАТОЙ ЗА ИЗМЕНУ РОДИНЕ И ПОДГОТОВКУ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕРЕВОРОТА 24-ЛЕТНИЙ ЭРНСТ БАУМАН КАЗНЕН СЕГОДНЯ УТРОМ.

Берлин, 26 февраля 1937 года.
Председатель народной судебной палаты.

Клара стоит возле плаката, у нее опустошенный взгляд, невидящие глаза. Наконец она выходит из забытья. Сгорбившись, механически идет она дальше. Шаг за шагом. Ее глаза полузакрыты.

Клара видит сына на вокзале в Биттерфельде. Эрнст смотрит на мать. В его глазах радостное изумление.

Остановившись она шепчет:

— Мой мальчик! Мой мальчик! — Собрав все силы, механически шагает дальше, шаг за шагом. Безжалостно приближается к ней следующая тумба, и на ней — красный плакат. Мертвая тишина.

ЭРНСТ БАУМАН КАЗНЕН СЕГОДНЯ УТРОМ.

Со всех сторон надвигается на нее:

ЭРНСТ БАУМАН КАЗНЕН СЕГОДНЯ УТРОМ.

Жестом, полным отчаяния, Клара проводит рукой по глазам. Механически идет она дальше, шаг за шагом.

Возле маленького домика в стандартном пригородном поселке. Вальтер Мале, молодой рабочий, ремонтирует велосипед, насвистывая какой-то веселый мотивчик.

Шуршит гравий, приближаются шаги. Мале видит сквозь голые кусты незнакомую пожилую женщину. Он снова принимается за велосипед, но женщина — это Клара — подходит к калитке. Мале вытирает измазанные машинным маслом руки и идет ей навстречу:

— Вы к маме?.. Я сейчас ее позову.

Клара не отвечает, ее взгляд прикован к юноше. Непонимающе смотрит на нее Мале, настораживается:

— Или вы... ко мне?

Клара приходит в себя и тихо произносит слова пароля:

— Привет от дяди Пауля.

Вальтер облегченно вздыхает:

— Наконец-то! А я уже тревожился.— Он вводит Клару в дом, знакомит ее со своей матерью.— Только что я говорил маме, что товарищи нас не бросят!

Клара старается не смотреть на Вальтера. Она вынимает из сумки сверток с очередным номером «Красного Сигнала» и говорит почти беззвучно:

— Это надо немедленно передать по назначению. Дело идет о жизни и смерти двух человек...— Она запинается и повторяет:— О жизни и смерти...

— Будь спокойна, товарищ, газета будет на фабрике не позже ночной смены! — говорит Мале звенящим от радости голосом.

Двор фабрики оружия и боеприпасов. Ворота открыты настежь. Время смены. Рабочие покидают фабрику. Стрелка часов показывает шесть.

Вальтер Мале опускает свой номерок. У него усталое лицо, но глаза сияют. Он берет велосипед, садится на него и выезжает из ворот. Обернувшись, бросает иронический взгляд в сторону административного корпуса.

Кабинет директора фабрики. В пальто и шляпе, невыспавшийся, злой, директор кричит на комиссара полиции:

— Поднимать меня с постели бог знает в какую рань — это все, на что вы способны. А коммунисты опять нахально орудуют.— Он хватает со стола газету и размахивает ею перед лицом комиссара.— Кто, как не вы, уверял меня, что «Красный Сигнал» больше не появится! — Сопя и задыхаясь, он бросается в кресло.

— Не посмотрите ли вы еще раз? Вот это...— говорит комиссар, отмечая одну из статей.

Директор надевает очки, читает. На лице его последовательно: недоверие, растерянность, ужас. Он стонет:

— Это невозможно! Ведь ни одной душе не известно, что делает в Испании мой сын. По официальной версии он в Америке. И эти подробности о его назначении... Кроме одного-двух человек из министерства авиации никому не известно, какую миссию он там осуществляет... Как могло произойти это безобразие?

К о м и с с а р (*подчеркнуто вежливо*). Именно об этом мы спрашиваем вас, господин генеральный директор.

Берлин. Тюрьма. Комиссар гестапо приказывает ввести «Драйлитера».

Адама вводят. Лицо его сильно осунулось.

Комиссар начинает самым дружелюбнейшим образом:

— Ну, Грабнер, давай поговорим начистоту. Вы, разумеется, не дураки, но и у нас тоже голова на плечах. Мы, конечно, знаем, что коммунисты работают систематически, по большевистскому принципу: первое руководство, второе, третье... Так ведь?

А д а м (*равнодушно*). Извините, господин комиссар, но для меня это слишком высокая материя. Я ни слова не понимаю!

К о м и с с а р. У тебя есть шанс выйти: скажи, где находится первое руководство, и ты свободен!

Адам беспомощно разводит руками.

Комиссар наклоняется к нему:

— Я и сам знаю — в министерстве авиации! Теперь это ясно... Ну, так кто же входит в первое руководство?

В глазах Адама мелькает радость, но, быстро овладев собой, он говорит покаянным тоном:

— В одном мне бы надо вам признаться, господин комиссар...

— В чем именно? — комиссар придвигается к нему ближе.

А д а м. У меня, знаете, характер с изъяном... Из-за этого меня и в школе лупили почем зря... Я совершенно нелюбопытен. Ни капельки...

Он не успевает закончить фразу, как сильный удар кулаком сбивает его с ног.

Неподалеку от границы, на чешской стороне. Обессиленная Клара тяжело шагает по снегу за проводником. Они достигают перекрестка. Туристская база видна отчетливо, слуховое окно пусто.

— Ну, наверху все в порядке! — говорит проводник, останавливаясь. — Дорогу ты знаешь. Ходу осталось меньше часа. А мне не опоздать бы к ночной смене. Будь здорова!

Клара механически прощается и идет дальше.

В горах. Сильная метель. Клара с трудом пробивается вперед. Наконец останавливается. Она заблудилась.

На туристской базе. За круглым столом Байер и жена Венцеля.

Входит Венцель и направляется к столу, пожимает руку Байеру и спрашивает, взглянув на его озабоченное лицо

— Что случилось? Может быть, мы можем помочь?

Б а й е р. Мамаша Клара не вернулась!

В горах. Клара упорно борется с метелью.

Сквозь густую пелену снега не видно ни зги. Всюду снег, только снег.

Сквозь пургу мчатся лыжники. Останавливаются, осматриваются по сторонам.

Группа лыжников во главе с Венцелем. Они тоже высматривают кого-то.

Группы лыжников в снежной буре.

Мчится Венцель. Внезапно тормозит, делает несколько шагов вперед и склоняется. В сугробе лежит Клара.

Венцель вытаскивает ее из-под снега и взволнованно кричит:

— Сюда! Сюда!

Пока он оттирает снегом руки и лицо Клары, съезжаются остальные лыжники.

В е н ц е л ь. Долго она здесь не могла лежать...

Из палок и одеяла лыжники делают носилки. Венцель, достав из рюкзака одеяло, завертывает в него Клару. Лыжники бережно уносят ее.

Дом Ружичков под сияющими лучами весеннего солнца. Снег стаял. Кругом лужи. Алена Ружичкова подъезжает на велосипеде. Байер ждет ее у входной двери. Алена испуганно спрашивает:

— Мама Клара? Что случилось? Что-нибудь худое?

Б а й е р (*сдержанно*). Я принес ей последнее письмо Эрнста... Товарищи тайно вынесли его из тюрьмы и переправили сюда.

Алена вздрагивает.

— Я думаю, что с физической болезнью

она уже справилась и письмо придаст ей силы. Оставим ее наедине с сыном.

Алена кивает, вытирая слезы.

В мансарде. Клара сидит в большом кресле у окна, закутанная в теплое одеяло. В руке она держит письмо — маленький, многократно сложенный листок, покрытый крохотными буквами. Снимает со стены фотографию сына и ведет с нею безмолвный разговор. Снова и снова читает она письмо:

— Моя милая мама! Вот я должен прощаться. Спасибо тебе за все, что ты для меня сделала, я благодарю тебя так, как только сын может благодарить свою мать. Я не первый и не последний, кто идет на смерть за свои убеждения. И я знаю, что моя жертва не будет напрасной. Я уношу с собой великое знание. Я познакомился с людьми, которые обладают всем, что делает человека Человеком. Я познакомился с людьми, с помощью которых можно изменить мир. Как-то раз ты назвала меня своей гордостью. Я не заставлю тебя, мама, краснеть за меня. Так же честно, как я жил и боролся за будущее человечества, так же честно я и умру. Моим стремлением было помочь по мере сил моих предотвращению близящейся военной катастрофы. В этом мне помешали. Ты живешь во мне, а я в тебе. И я спокойно могу отдать жизнь за наше великое дело. И я продолжаю жить в тебе, в каждом твоем поступке, в твоей работе, посвященной нашей цели. Ведь мы же с тобой не только мать и сын, мы еще и единомышленники. Целую тебя крепко, мать. Мы должны быть сильными! Твой сын Эрнст.

Слезы льются из глаз Клары. Это спасительные слезы.

Та же мансарда. Лето. Окно широко раскрыто. Клара сидит в кресле и вяжет, рассказывая Байеру:

— ...несправедливости он не терпел никогда, даже в школе. Из-за этого бывали неприятности с учителями. Уже тогда мы держались друг друга, Эрнст и я...— Улыбка пробегает по ее лицу.— Знаешь, мы и в партию вступили в один день. Это было седьмого ноября 1931 года. Он так радовался, был так горд. Чего только он не читал. И как во всем разбирался... Даже старшие товарищи прислушивались к нему...— Клара вдруг смутилась:— Чего это я сегодня болтаю и болтаю... Но ведь так приятно поговорить о мальчике... А с кем же еще-то? Кроме тебя и Ружичков, никто и не знает, что я его мать.

Байер ободряюще улыбается.

К л а р а. Знаешь, о чем он всегда мечтал? «На свете есть страна большая...»— этими словами он всегда начинал. И тогда он не переставал говорить, как живут люди в первом социалистическом государстве и как когда-нибудь будут жить у нас. Когда мы шли с ним по Праге, он говорил о том же...

Дверь открывается, и в комнату заглядывает Алена:

— Фриц, там пришла одна из наших товарищей. Она всюду тебя ищет.

Алена впускает жену Венцеля. Та молча протягивает Байеру записку. Байер быстро пробегает ее. Его лицо становится строгим и суровым:

— Это из Берлина... Они приговорили к смерти Лило Герман... Первый смертный приговор женщине. И собираются сохранить его в тайне.

Растерянное лицо Клары.

Ночью в одной из пражских типографий. На скоропечатной машине работает Франтишек Ружичка. Металлически твердые удары машины. На каждом листе появляются двадцать четыре изображения Лило Герман с ребенком на руках, и под каждым из них слова, требующие ее спасения:

— Матери! Грозит война! Война грозит! Неужели она пойдет на смерть только потому, что боролась за жизнь ваших детей? Спасите Лило Герман!

Металлически твердый удар скоропечатной машины. Крупным планом — фотография: смеющаяся молодая мать с ребенком на руках.

Прага. Байер и представитель ЦК КПГ идут по тихой улице и разговаривают приглушенными голосами.

П р е д с т а в и т е л ь ЦК. Я не понимаю тебя, Фриц! Как ты разрешаешь Кларе снова ехать в Берлин? В ее состоянии... После всего, что она пережила...

Б а й е р. Хорошо... Запрети ей ты!

Представитель ЦК молчит. Затем говорит медленно:

— Я отлично понимаю, что происходит с Кларой... и тем не менее... Попробуй ее отговорить, Фриц!

На другой день в уже знакомой нам комнате над крышами Старой Праги. На столе— разрезанные и связанные пачками листовки. Фотография Лило Герман. Текст: «Матери! Грозит война! Война грозит!..»

Одетая по-дорожному, Клара сидит против Байера, на лбу ее упрямая складка.

— Если палачи не останавливаются даже перед убийством матери — значит война на пороге...— Подавляя волнение, она тихо продолжает:— Кто же должен предупредить матерей, как не мать? Я еду, да?

Б а й е р *(уступает)*. А ты, я вижу, уже приготовилась к дороге.

К л а р а (*твердо*). Да!

Б а й е р *(сдается)*. Но ты только доставишь листовки и в тот же день вернешься обратно. Мы добудем тебе хороший чешский паспорт, чтобы тебе не надо было идти через границу.— Он укладывает листовки в пестрый картон из-под мыла.— Встреча условлена: у входа в Мэркишес музеум, в 16 часов 35 минут. Придет Труда Гейстлингер. Если что-то помешает встрече, сдашь материал в хозяйственный магазин товарищу Хаберланду. Пароль: «Есть ли у вас греческие губки?» Его ответом будет: «К сожалению, только североамериканские». Но ты выедешь в тот же день обратно в Прагу. Поезд идет в двадцать три с чем-то. Я буду ждать тебя здесь! — После паузы:— Не подвергай себя опасности, Клара! Прошу тебя!

Берлин. Мэркишес музеум. Уличные часы показывают 16.30.

В трамвае среди других пассажиров — Труда Гейстлингер. Она смотрит на часы и удовлетворенно кивает. Внезапно раздается вой сирены. Резким рывком останавливается трамвай. Кондуктор из кабины:

— Учебная тревога! Всем сидеть на местах! Учебная тревога!

Жужжание голосов:

— В школах для детей введены занятия по противовоздушной обороне!

— А моего мужа обязали на заводе купить противогаз!

— Хотелось бы знать, чему это поможет?

— Но организовано все блестяще!

Какой-то господин хочет выйти из вагона, но кондуктор преграждает ему дорогу:

— Во время учебной тревоги никто не должен выходить.

В подвале. Клара стоит у входа. Испытующе осматривает лица людей. Дежурный загоняет в подвал еще несколько человек, это молодые люди, которые весело смеются. Клара бросает взгляд на часы. Внимательно разглядывает лица женщин, стоящих возле нее,— это равнодушные лица.

Люди, собравшиеся в погребе, молчат. Сирены подают сигнал отбоя воздушной тревоги. Еще раз оглядев всех, Клара уходит.

Хозяйственная лавчонка Хаберланда. Входит Клара с большой коричневой сумкой и картонкой из-под мыла в руках.

С любезной улыбкой продавца Хаберланд спрашивает:

— Пожалуйста, что угодно?

К л а р а. Есть ли у вас греческие губки?

— Вы, вероятно, ошиблись...— явно нервничая, отвечает Хаберланд.

Клара удивленно смотрит на него, взгляд ее делается строже, она снова спрашивает:

— Ну, так есть у вас греческие губки или у вас их нет?

Х а б е р л а н д (*кричит*). Я понял... Но с меня хватит! Я хочу жить! Я ведь только человек! (*Грубо.*) Послушайте, я вам советую — убирайтесь отсюда, и чтобы я вас больше не видел!

Клара внимательно смотрит на него:

— Ах, вот как...— Она спокойно покидает магазин.

Перед квартирой Труды Гейстлингер. Клара ждет у двери. Звонит. Никто не открывает. Еще раз. За дверью — тишина.

Она медленно спускается по ступенькам и выходит из дома.

На улице. Загораются фонари. Начинается дождь. Навстречу идут люди: старый рабочий, молодая мать с ребенком на руках, любовная парочка.

Клара идет все дальше и дальше, обдумывая, что же ей делать. Идет по мокрому от дождя мосту. На середине моста останавливается, открывает картонку, берет несколько листовок и засовывает их в карман пальто. Быстрыми шагами уходит с моста.

На стене — листовка с портретом Лило Герман. Свет фары проезжающего автомобиля падает на нее. Тумба с афишами, на которую Клара наклеивает листовку.

Какая-то входная дверь с наклеенной листовкой.

Клара наклеивает листовку на витрину. Листовка на стене.

Полное решимости лицо Клары.

Из темноты появляется женская фигура. Это мать Вальтера Мале. Она останавливается, внимательно смотрит на только что наклеенную Кларой листовку. Спешит догнать Клару, которая вновь наклеивает листовку. Слыша за собой быстрые шаги, Клара медленно оборачивается и узнает мать Мале, которая берет ее за руку и говорит:

— Отдай листовки!.. Мы все сделаем сами!..

Клара удивленно смотрит на нее, тихо говорит:

— Идем!— После паузы: — А как твой сын?

Мамаша Мале. Спасибо, все в порядке! Все хорошо!

Они входят в подворотню. Клара передает мамаше Мале картонку с листовками. Уходит.

Грохочущий поезд с яркими огнями. В купе — сонные пассажиры. Среди них — Клара, рядом с ней — дорожная сумка.

Пронзительно визжат тормоза. Поезд останавливается. Снаружи слышны голоса:

— Проверка документов и таможенный контроль.

Дверь купе открывается, входит таможенник и спрашивает:

— Есть ли вещи, подлежащие таможенному сбору?

Все молчат. Появляются двое эсэсовцев. Один из них входит в купе:

— Проверка паспортов!

Второй остается у двери. Таможенник уходит. Все предъявляют свои паспорта. Иностранцы делают это подчеркнуто сдержанно. С деловитой вежливостью Клара также подает свой паспорт.

Эсэсовец внимательно осматривает паспорта один за другим и возвращает их. В его руках остается только паспорт Клары. Он холодно осматривает ее, односложно бросает:

— Минуточку! — И исчезает.

Пассажиры украдкой поглядывают на Клару: с подозрением, озабоченностью, любопытством.

Клара ничем не выдает себя, спокойно, как и прежде, лежат ее руки на коленях.

Эсэсовец возвращается, останавливается в дверях:

— Госпожа Махачкова?

Клара. Да.

Их взгляды встречаются.

Взгляд Клары спокоен, ее лицо непроницаемо.

Эсэсовец подает ей паспорт:

— Пожалуйста!

Неторопливо кладет Клара паспорт в сумку.

Свисток. Поезд отправляется.

Красные огни поезда расплываются вдали.

МНОГО МАТЕРЕЙ РИСКУЮТ ЖИЗНЬЮ
РАДИ ЖИЗНИ БЕЗ ВОЙНЫ.
И НЕМЕЦКИЕ МАТЕРИ ТОЖЕ.
ЭТО СЛЕДУЕТ ЗНАТЬ И ПОМНИТЬ.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

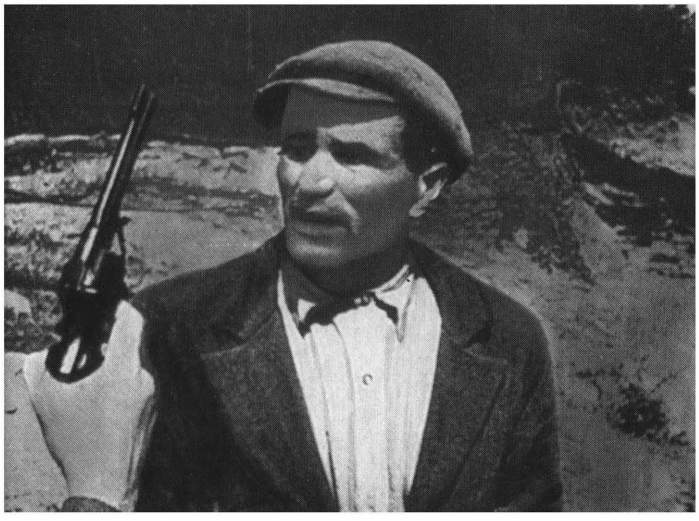
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 15885. Подписано к печати 20/IX 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 33 390 экз. Заказ 1318

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР

Цена 1 руб.



На фестивале короткометражных фильмов в Кракове картине «ПОСЛЕДНИЕ ПИСЬМА», поставленной на студии «Мосфильм» режиссерами-дебютантами Х. Стойчевым и С. Кулишом, был присужден Гран-при — «Золотой дракон». (Статью о фильме см. на стр. 41).

ИНД
70

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО

ПОДПИСКА на 1967 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.